

تلك الفجوة !!

رئيس التحرير

في الحديث المباشر بين أي شخصين مختلفين لغةً فجوةٌ زمنية حتمية للترجمة، يتأخر الحوار بسببها، وتتأخر ردود الأفعال أيضاً. ويبدو الأمر مثيراً حين يكون في القول طرفه؛ إذ يبدو الضحك بعد فوات الأوان! يختلف الأمر أهمية وإثارة حين تكون المسألة المتداولة جدية، وتتضاعف المسؤولية حين يكون المتحاوران من ثقافتين مختلفتين، وهي الحال الأكثر فعالية؛ حيث الفائدة المرجوة أكبر.

إذا كان هذا ما يحدث في الحوار المباشر، فكيف هي الحال حين يكون الحوار غير مباشراً؟ وكـم ستطول فترة انتظار الفعل؛ ناهيك عن وصول رد الفعل المناسب! وما نتاوله هنا يتعلق بالقضايا الأدبية والثقافية؛ إذ يدور كلام كثير حول علاقتنا بما ينتجه الآخرون في شتى بقاع الأرض من ثقافات، ومدى معرفه وتفهمه واستيعابه والحديث فيه والتأثر به، واستطراداً: تطبيق بعض مفاهيمه أو مناهجه أو جميعها، إذا ما كان الأمر ظاهرة أدبية أو نظرية نقدية مثلاً. ويقال الكثير في وصول النظرية بمختلف عناصرها وتجلياتها، وأخذنا بها وتمثلنا إياها، بعد أن تكون قد أصبحت من الماضي في الوسط الذي أنتجها أو سادت فيه؛ بصرف النظر عن الحوار أو الجدل حول مدى صلاحيتها للتطبيق في أدبنا العربي قديمه وحديثه.

إن بقاء الموضوع في ساح الاحتمالات يمكن أن يجعل الزمن الفاصل بين حصول مهتم على المادة واقتناعه بجودها وترجمتها ونشرها، ووصولها إلى متلق مهتم أيضاً يمتد عقوداً..!

في الوقت الذي قد لا تستمر في منبتها الملة هذه. وإذا أضفنا إلى ذلك التساؤل حول جودة الترجمة، ومدى فهم المترجم للنظرية، وقدرته على تقديمها صالحة باللغة العربية، وتعتبر التحقق من ذلك لندرة الاحتمالات الأخرى، تصبح الحال أكثر متاهة وضياًعاً.

ولا يتوقف الأمر على ذلك؛ بل يتناول القضايا التي لم تصل إلينا، والأسماء التي لم نعرف إلى أصحابها، في الوقت الذي تتكرر فيه أسماء وأفكار ونظريات وموضوعات..

صحيح أن الأمر تغير في الوقت الحاضر؛ بعد تزايد وسائل الاتصال وتنوعها، وتسارع التواصل؛ لكن القلق يظل قائماً، وربما يأخذ اتجاهات جديدة تتعلق بالجديّة والموضوعية والمتابعة من قبل المهتمين أو المتخصصين.

ومن المفترض أن تجعل الظروف الجديدة النجوة بين حصول الظاهرة ووصولها إلى المتلقي العربي تضيق أكثر فأكثر؛ فهل الأمر يبدو كذلك؟

الكلام يطول ويتكرر حول الترجمة وعيوبها، وعدم وجود مؤسسات متخصصة وبرايمج عمل متكاملة، والجهود الفردية والاهتمامات الشخصية والمناسبات التي تكاد تلخص أحوال الترجمة إلى العربية على حدّ اطلاعنا. إضافة إلى أن هواية الاهتمام بالأعلام، وبما هو مشهور أو معروف، أو ثبتت أهميته، ما تزال مغربة وسائلة ومرغوبة، حتى في أدبنا العربي؛ حيث يتغافل عن أسماء وأعمال وإمكانات حقيقية، ويتجه إلى ما بات كثير التداول ومألوفاً. ولت الملتفت إلى ذلك يقدم جديداً أو مفيداً، بعيداً عن النقل والتكرار!

إن أهمية الدوريات المختلفة، ولاسيما الثقافية منها، والتي تعنى بالآداب العالمية، كبيرة، وهي أسرع الطرق للتواصل في هذا المجال.

من هنا كان إلحاحنا وما يزال على تزويد هذه المجلة بما هو جديد أكثر.

ولا شك في أن الحاجة إلى الثقافة المعاصرة لا تكفيها دورية أو دوريات، لكنها تقدم ثراء لمتابع، وفائدة لمهتم، ومادة للدرس أو باحث..

وإن دور مثل هذه الدوريات لا يغني عن المهمة التي ينبغي أن تقوم بها مؤسسات متخصصة، ووسائل نشر وإعلام أكثر قرباً وتوصلاً وقدرة مادية وثقافية.. وهذا يخفف الفجوة الزمنية، وبالتالي المعرفية بين المنتج الأجنبي والمتلقي العربي؛ فمن الواضح أن هذه الفجوة ليست مقتصرة على الزمن فحسب مع أهمية الزمن وقيمتها؛ بل تتعداه لتأخذ أبعاداً ثقافية متنوعة، تغدو آثارها - في حال اتساع الفجوة وامتدادها مع قصور المشاركة الفاعلة - مدعاة للقلق والاكْتئاب!!

العالم واسع، ومستجداته وفيرة ومثيرة، ومن الضروري أن لا تأخذنا حوادثه الآتية المشتعلة، وقضاياه الملحة، بعيداً عن الاهتمام بالجوانب الثقافية التي تنمو ببطء، وتراكم بطريقة مغايرة، وضرورة متابعتها ورصدها والحديث فيها ومناقشتها، وعدم انتظار مناسبة خاصة: جائزة ما، مشكلة أو فضيحة أو موت... حتى يهتم بهذا الأديب أو ذاك، ويكتب عن الظاهرة هذه أو تلك، ويتحدث عن كتاب أو سواه؛ من دون الحاجة إلى تأكيد أهمية الثقافة والترجمة التي تشغل ركناً أساسياً فيها، لفهم العالم وقضاياه والمساهمة الإيجابية فيها، وبالتالي خلعة قضايانا والسعي لإنجازها اقتناعاً وإقناعاً.

مع التأكيد أن إلحاحنا على عناصر الثقافة المعاصرة لا يعني تبتاً عن الثقافة المزمنة ومبدعها ونظرياتها ومظاهرها وإنجازاتها؛ بل يعني عدم الوقوف عندها فحسب وعدم اقتصار المواد التي نترجمها ونشرها على ذلك فقط، مع ضرورة متابعة ترجمات وأبحاث تتضمن رؤى جديدة حيالها.

إنها دعوة مستمرة للاهتمام بهذا الجانب، ورغد «الأدب العالمية» بالمواد الجادة الحديثة، والمجلة مفتوحة الآفاق والأبواب والصفحات البحثية والإبداعية والرائدة لكل ما هو هام ومفيد. ■

بصد منهج علم الأدب

ميخائيل باختين

ت. د. نوفل نيوف

لا يكون مؤلفُ العمل الأدبي حاضراً إلا في العمل ككل، وليس له وجود في أي لحظة مجتزأة من هذا الكل، وأقلُّ حضور له يكون في المضمون المنفصل عن الكل. إنه حاضر في لحظة من العمل الأدبي غير قابلة للاجتزاء، يمتزج فيها المضمون والشكل على نحو لا يتفصم. على أن علم الأدب غالباً ما يبحث عن المؤلف في المضمون المنفصل عن الكل، في المضمون الذي يتيح لنا بسهولة أن نطابقه مع المؤلف بوصفه إنساناً ابن زمن معين، وسيرة معينة، وفطرة إلى العالم معينة. وعلى هذا النحو تكاد تمتاز «صورة المؤلف» مع صورة إنسان حقيقي.

إن المؤلف الحقيقي لا يمكن أن يصبح صورة، ذلك أنه هو مبدعُ كلِّ صورة، وكلُّ ما له صلة بالصورة في العمل الأدبي. لذا فإن ما يسمى بـ «صورة المؤلف» لا يمكن أن يكون إلا واحدة من صور العمل الأدبي المعني (وفي الحقيقية، صورة من نوع خاص). إن الفنان كثيراً ما يصور نفسه في لوحة، ويرسم صورته الشخصية (أوتوبورتريه). غير أننا لا نرى المؤلف في هذه الصورة الشخصية كما هو (إذ لا يمكن رؤيته). وفي جميع الأحوال فإننا لا نراه فيها أكثر مما نراه في أي من أعماله الأخرى؛ إنه يتكشف أكثر ما يتكشف في لوحاته الأفضل. إن المؤلف - المبدع - لا يمكن أن يُخلَق في المجال الذي يكون هو نفسه خالفه. إنه natura naturans وليس natura naturata. إننا لا نرى الخالق إلا في خلقه، وليس خارجه، بأي حال من الأحوال.

إن المؤلف وهو يخلق عمله الأدبي لا يتوجه به إلى عالم الأدب، ولا يتوقع فهماً خاصاً من منظور علم الأدب، ولا يسعى إلى تشكيل جماعة من علماء الأدب. إنه لا يدعو إلى وليمته الباذخة علماء الأدب.

إن علماء الأدب المعاصرين (البنويين في معظمهم) يحددون في العادة مستمعاً محايثاً للعمل الأدبي بوصفه يفهم كل شيء، مستمعاً مثالياً؛ هذا المستمع تحديداً هو ما يسلم به في العمل الأدبي. إنه، بالطبع، ليس مستمعاً إمريقياً ولا تصوراً سيكولوجياً، ليس بحيرة المستمع في نفس المؤلف. إنه كيان مثالي مجرد. ويقابله مؤلف مثالي مجرد مثله تماماً. في ضوء هذا الفهم، من حيث الجوهر، يكون المستمع المثالي انعكاساً مرآتياً للمؤلف، تكرر له. إنه لا يستطيع الإنيان بشيء يخصه، شيء جديد إلى العمل الأدبي المفهوم فهماً مثالياً، وإلى فكرة المؤلف الكاملة كمالاً مثالياً. إنه موجود في زمان ومكان هما الزمان والمكان اللذان يوجد فيهما المؤلف نفسه، وبالأحرى هو، شأنه شأن المؤلف، خارج الزمان والمكان (مثل كل كيان مثالي مجرد)، ولذلك لا يمكن له أن يكون آخر (أو غريباً) بالنسبة للمؤلف، لا يمكن أن يكون له أي فائض يعرف بالأخرية. ولا يمكن أن يقوم بين المؤلف وهذا المستمع أي تعامل، ولا أي علاقات فعلية فعالة، إذ إنهما ليسا صوتين، بل هما مفهومان مجردان متساويان كل مع نفسه، وفيما بينهما. ولا يمكن أن يكون هنا إلا تجريدات ميكانيكية أو مريضنة (أليست ثوب الرياضيات)، اجترارية فارغة. ما من ذرة شخصية هنا.

التعريف إلى الشيء والتعريف إلى الشخصية

لا بد من توصيفهما (الشيء والشخصية) كحدين: الشيء الخالص: الميت الذي ليس له إلا ظاهر، وليس موجوداً إلا من أجل الآخر، والقادر أن يتكشف كلياً وحتى النهاية بفعل أحادي الجانب يقوم به هذا الآخر (المتعرف). هذا الشيء الذي يفترض تماماً إلى جوانية خاصة به لا تكون غريبة عنه ولا قابلة للاستهلاك، لا يمكن أن يكون أكثر من مادة للاهتمام العملي. أما الحد الثاني فهو الفكرة عن الشخصية بحضور الشخصية نفسها، إنه التساؤل، الحوار. وفيه لا بد من قيام الشخصية بكشف ذاتي حر للشخصية. ففيها توجد نواة جوانية لا يمكن ابتلاعها، استهلاكها (هنا تكون المسافة محفوظة دائماً)، - نواة لا يمكن أن يكون الموقف منها إلا نزاهة خالصة؛

وحين تتكشف من أجل الآخر تظل أبداً لنفسها أيضاً. إن المتعرف لا يطرح السؤال هنا على نفسه بالذات ولا على طرف ثالث بحضور الشيء الميت، وإنما على المتعرف إليه بالذات. والمعيار هنا ليس دقة التعرف، وإنما عمق التغلغل. إن التعرف هنا موجه إلى ما هو فردي. وهذا مجال الاكتشافات، والإلهامات، والتعرفات، والأخبار. مهم هنا السر والكذب سواء بسواء (وليس الخطأ).

إن الفعل ثنائي الطرف، التعرف - السر، شديد التعقيد. ففعالية المتعرف تتضافر مع فعالية ما يتكشف (الحوارية)؛ وإجادة التعرف مع إجادة التعبير عن الذات. إننا هنا أمام التعبير والتعرف على (فهم) التعبير، أمام الديالكتيك المعقد بين البراتي والجواني. ليس للشخصية بيئة ومحيط فقط، بل ولها أفقها الخاص أيضاً. إن أفق المتعرف يتفاعل مع أفق المتعرف إليه. هنا أكون «أنا» موجوداً من أجل الآخر، وبمساعدة الآخر. إن تاريخ الوعي الذاتي المحدد لا معنى له من غير دور الآخر فيه، من غير انعكاسه في الآخر.

إن المشكلات الملحوسة في علم الأدب وعلم الفن مرتبطة بالعلاقة المتبادلة بين محيط وأفق الـ «أنا» والآخر، إن التغلغل في الآخر (الامتزاج به) يترافق مع الحفاظ على المسافة (على المكان) التي تضمن فائض التعرف. وينطبق هذا على التعبير عن الشخصية، وعلى التعبير عن الجماعات، والشعوب، والعصور، وعلى التاريخ نفسه، وعلى ما لهؤلاء جميعاً من آفاق ومحيط. إن مادة العلوم الإنسانية هي الوجود المعبر والناطق. وهذا الوجود لا يتطابق مع نفسه قط، ولذلك فهو لا ينفد في معناه وقيمته.

الدقة، معناها وحدودها

تفترض الدقة تطابق الشيء مع نفسه بالذات. والدقة ضرورية من أجل الامتلاك العملي. والوجود الذي يتكشف ذاتياً لا يمكن أن يكون مرغماً ولا مرتبطاً. إنه حر، ولذلك فهو لا يمثل أي ضمانات. ولذا فإن التعرف هنا لا يستطيع أن يمنحنا شيئاً أو يضمن لنا شيئاً.

إذاً، هناك حدان، هما الفكرة والتطبيق (الفعل)، أو نوعان من العلاقة (هما الشيء والشخصية). وكلما ازدادت الشخصية عمقاً، أي قرباً من الحد الشخصي الأقصى،

ازداد تعذر تطبيق المناهج التعميمية؛ فالتعميمية وعبادة الشكل تمحوان الحدود بين النبوغ واتعدام الموهبة.

إن مادة الدقة في العلوم الطبيعية هي التطابق ($a = a$). أما الدقة في علم الأدب فتتمثل في التغلب على غرابية ما هو غريب دون أن تحوله إلى ما هو لي على نحو صرف (شئى ضروب الاستبدال، والتحذيث، وعدم معرفة الغريب... إلخ). إن أهم شيء هنا هو العمق، أي ضرورة الوصول، والتعمق حتى النواة الإبداعية للشخصية، النواة التي تعيش فيها الشخصية، أي تكون خالدة.

إن العلوم الدقيقة هي الشكل المونولوجي للمعرفة، أي: أن الذهن يتأمل الشيء. ويتحدث عنه. فلا وجود هنا إلا للذات، أي للمتعرّف (المتأمل) و(المتكلم). ولا يقابل الذات هنا إلا الشيء الآخر. إن أيّ موضوع للمعرفة (بما في ذلك الإنسان) يمكن تلقيه ومعرفة بوصفه شيئاً غير أن الذات (الشخصية) كما هي لا يمكن تلقيها ودراستها بوصفها شيئاً، وذلك لأن الذات بوصفها شيئاً لا تستطيع، ما دامت ذاتاً، أن تكون خرساء. وبالتالي فإن التعرف إلى الذات لا يمكن أن يكون إلا حوارياً.

ثمة أنواع مختلفة من فاعلية النشاط التعرّفي: فاعلية المتعرّف إلى الشيء الأخرى وفاعلية المتعرّف إلى ذات أخرى، أي فاعلية المتعرّف الحوارية التي تلاقى الفعالية الحوارية للذات المتعرفة. فالتعرف الحوارية هو اللقاء.

ليس السؤال والجواب علاقتين منطقيتين (مقولتين)؛ فلا يمكن جمعهما في وعي واحد (متحد ومغلق في ذاته)؛ وكل جواب يولد سؤالاً جديداً. إن السؤال والجواب يتطلبان عدم وجود أحدهما في الآخر. إذا كان الجواب لا يولد من نفسه سؤالاً جديداً فإنه يسقط من الحوار ويندرج في التعرف المنظومي عديم الملامح. ويتطلب الحوار مكانين مختلفين للسائل والمجيب (وعالمين من المعنى مختلفين، أي الـ «أنا» و«الآخر»).

إن السؤال والجواب من وجهة نظر وعي «ثالث» وعالمه «الحيادي»، حيث كل شيء قابل للاستبدال، يفقدان الصفات الشخصية حتماً.

على أن علم الأدب المعاصر (ولا سيما البنيوي) لا يكون، في معظم الأحيان، فيه إلا الذات، أي ذات الباحث نفسه. حيث تنقلب «الأشياء» إلى مفاهيم (تجريدات مختلفة المستوى)؛ إلا أن الذات لا يمكن أن تصبح مفهوماً قط (فهي نفسها تتكلم وتجيّب). إن «المعنى» شخصاني: فداًماً فيه سؤال، مخاطبة واستباق للجواب، فيه اثنان دائماً (كحد أدنى للحوار). إنه شخصية غير سيكولوجية، بل هو شخصية مرتبطة بالمعنى.

مشكلة حدود النص والسياق

كل كلمة (كل علامة) في النص تفضي بنا إلى خارج حدوده. فلا يجوز حصر التحليل (التعرف والفهم) بهذا النص وحده. إذ إن كل فهم هو تحديد لعلاقة هذا النص بنصوص أخرى وإعادة فهم له في سياق جديد (لي، معاصر، في المستقبل). إن سياق المستقبل الذي أسبقه هو الإحساس بأنني أقوم بخطوة جديدة (تحركت من مكاني). ومرآة حركة الفهم الحوارية هذه هي: نقطة انطلاق، أي هذا النص، وحركة إلى الوراء، أي إلى السياقات الماضية، وحركة إلى الأمام، أي استباق (وبداية) سياق المستقبل.

لا يعيش النص إلا بالتماس مع نص آخر (سياق). وحسراً في هذه النقطة من التماس بين النصوص ينبثق الثور الذي يضيء ما وراء وما أمام، ويشرك هذا النص في الحوار. ونحن نشدد على أن هذا التماس هو تماس حوارى بين نصوص (أقوال)، وليس تماس تقابلات oppositions آلياً غير ممكن إلا في حدود نص واحد (لا نص وسياقات) بين عناصر تجريدية (علامات داخل النص)، وليس ضرورياً إلا في المرحلة الأولى من الفهم (فهم القيمة وليس المعنى). ووراء هذا التماس يأتي تماس الشخصيات وليس الأشياء (في الحد). إننا إذا ما حولنا الحوار إلى نص متصل واحد، أي إذا ما حولنا الحدود بين الأصوات (تبدلات النوات الناطقة) وهو أمر ممكن في حدود (مثلاً، الديالكتيك المونولوجي عند هيجل)، فإن المعنى العميق (اللانهاثي) سوف يختفي (فنصطدم بالقاع، ونضع نقطة ميتة).

إن التشبيء الكامل والأقصى لا بد أن يفضي حتماً إلى اختفاء ما للمعنى (أي معنى) من لانهاثية ولاقرار.

إن الفكرة، الشبيهة بسمكة في حوض، تصطدم بقاعه وبجدرائه ولا تستطيع السباحة قُدماً وفي العمق ... أمّا الفكرة الحقيقية فلا تعرف إلا نقاطاً افتراضية، إنها تمحو جميع النقاط الموضوعية من قبل.

إن إضاءة النص لا بتصوص أخرى (سياقات)، بل بواقع شيني (مشیاً) خارج نصي، موجودة في ما هو محض تحليلات سيرية، وسوسولوجية ابتذالية، وسببية (على طريقة العلوم الطبيعية)، وكذلك في النزعة التاريخية غير المشخصة (تاريخ بلا أسماء). إن الفهم الأصيل في الأدب وفي علم الأدب هو دائماً فهم تاريخي ومشخص. وكل ما يسمى في الأدب أشياء ومواد «realist» هو أشياء تنذر بالكلمة.

وتتمثل الغاية في أن الوسط الشيني، الذي يؤثر ألياً على الشخصية، يجب أن نرغمه على الكلام، أي في أن نكشف فيه الكلمة الكامنة والنعمة، في أن نحوله إلى سياق ذي معنى لدى الشخصية المفكرة، المتكلمة والفاعلة (بما في ذلك الشخصية المبدعة). وهذا ما يفعله، من حيث الجوهر، كلّ تقرير ذاتي/ اعترافي جذّي وعميق، وسيرة ذاتية، وشعر وجدائي صرف... إلخ. وقد بلغ ديمتريفسكي، من بين الكتاب، أكبر عمق في تحويل الشيء إلى معنى، وهو يكشف عن أفعال أبطاله الرئيسيين وأفكارهم. إن الشيء، ما دام شيئاً، لا يمكن أن يؤثر إلا على شيء؛ فلكي يؤثر على شخصية ينبغي عليه أن يكشف عن قدرته ذات المعنى، أن يصبح كلمة، أي أن يندرج في السياق الكلامي/ المعنوي الممكن.

عندما نحلل تراجيديات شكسبير نلاحظ أيضاً التحول المتسق لمجمل الواقع الذي يؤثر على الأبطال إلى سياق ذي معنى لأفعالهم وأفكارهم ومكابداتهم: فإما أن يكون ذلك كلمات مباشرة (كلمات الساحرات، وشبح الأب... إلخ)، أو أحداثاً وظروفاً مترجمة إلى لغة الكلمة الكاشفة المحتملة.

يجب التأكيد على أنه لا يوجد هنا اختزال مباشر ومحض لكل شيء إلى قاسم مشترك واحد هو أن الشيء يظل شيئاً، والكلمة كلمة، وأنهما يحافظان على جوهرهما مكتفين بالامتلاء بالمعنى.

لا يجوز أن ننسى أن الشيء والشخصية حدان، وليسا ماهيتين مطلقتين. فالمعنى لا يستطيع (ولا يريد) أن يغيّر الظواهر الفيزيائية والمادية وغيرها، إنه لا يستطيع

أن يتصرف كقوة مادية. بل وهو ليس بحاجة إلى ذلك : فهو أقوى من أية قوة، إنه يغير المعنى الكلي للأحداث الفنية والواقع دون أن يغير قيد أنملة في تكوينها الفعلي (المعيشي)، إذ يبقى كل شيء كما كان، ولكنه يكتسب معنى آخر تماماً (تغيير معنى الوجود). إن كل كلمة في النص تتغير في السياق الجديد.

هل من مقابل للسياق في العلوم الطبيعية؟ إن السياق شخصاني دائماً (حوار لا نهائي لا توجد فيه كلمة أولى ولا أخيرة)، أما العلوم الطبيعية ففيها نظام موضوعي (عديم الذات).

إن فكرنا وممارستنا غير التقنية، وإنما الأخلاقية (أي تصرفاتنا المسؤولة) يجريان بين حدّين هما : موافقنا من الشيء، وموافقنا من الشخصية. فبعض أفعالنا (التعريفية والأخلاقية) يتطلع إلى حد التشييع دون أن يبلغ ذاك الحد قط؛ وبعضها الآخر يتطلع إلى حد الشخصية دون أن يبلغ نهايتها. إلا أن الشخصية ليست بأي حال من الأحوال تعميماً للذاتية. إن الحد هنا ليس الـ «أنا»، بل هو الـ «أنا» بالتفاعل مع شخصيات أخرى.

ARCHIVE

<http://Archive.beta.Sakhi.com>

تلعب الصور - الرموز في الأدب دوراً كبيراً (أكثر مما يظن أحياناً). إن انتقال الصورة إلى رمز يكسبها عمقاً ذا معنى وأفقاً ذا معنى خاصين. فمضمون الرمز الأصل مرتبط، عبر تواسجات ذات معنى غير مباشرة، بفكرة وحدة العالم، بكمال وحدة الكوني والبشري. فكل ظاهرة خاصة منغمسة في فوضى أصول الوجود الأولى. على أنه، خلافاً للأسطورة، يوجد هنا إدراك لعدم تطابقها مع معناها الخاص نفسه.

إن كل تأويل للرمز يظلّ يحد ذاته رمزاً، ولكنه مُعَقَّلَن قليلاً، أي مقرب من المفهوم قليلاً. وتعريف المعنى بكل ما لجوهره من عمق وتعقيد إنما ينطوي على «إضافة» عن طريق الخلق الإبداعي. وفي هذا استباق للسياق المتنامي لاحقاً، إلحاق له بالكل الناجز وإلحاق بالسياق غير الناجز؛ ذكريات مستعادة وإمكانات مستبقة (فهم في سياقات بعيدة)؛ حين نتذكر نأخذ بالحسبان أيضاً ما تعاقب من حوادث (في حدود الماضي)، أي أن ما نتذكره نلتقاه ونفهمه في سياق الماضي غير الناجز.

إلى أي حد في مقدورنا أن نكشف ونعقب على معنى (الصورة أو الرمز)؟ ليس ذلك ممكناً إلا بوساطة معنى آخر (للمرّز أو للصورة) (مساو في الشكل والتبلور). إذ إن إدايته في مفاهيم أمر مستحيل. ما يمكن هو إما عقلنة المعنى نسبياً (تحليله تحليلاً علمياً عادياً)، أو تعميقه بوساطة معانٍ أخرى (تأويله تأويلاً فلسفياً فنياً)، أي تعميقه عبر توسيع سياق بعيد. إن تفسير البنى الرمزية مرغّم على الحوض في لانهاية المعاني الرمزية، ولذلك فهو لا يستطيع أن يصحح علمياً بمعنى العلوم الدقيقة.

لا يستطيع تأويل المعاني أن يكون علمياً، ولكنه نعرّفني بعمق. إنه يستطيع أن يقدم خدمة مباشرة للممارسة ذات الصلة بالأشياء. يشير من. من. أفيرينتسيف، وهو على حق في إشارته، إلى أنه «...سيكون علينا أن نعترف بعلم الرموز ليس بوصفه «غير علمي»، وإنما بوصفه شكلاً علمياً آخر للمعرفة، له في ما يعلّق بالدقة قوانينه الداخلية الخاصة ومعايره»⁽¹⁾.

المضمون بوصفه جديداً، والشكل بوصفه مصمومة مقولداً، جامداً، عتيقاً (معروفاً)

يمثل المضمون حسراً ضرورياً إلى جسر جديد غير معروف بعد. لقد كان الشكل نظرة إلى العالم مديمة معروف وبفهمها الجمع وفي العصور ما قبل الرأسمالية كان الانتقال بين الشكل والمضمون أقل حدة وأكثر اتساقية: إذ كان الشكل مصموماً غير متدل، لم يتحجر بعد، لم يثبّت بالكامل، وكان مرتبطاً بتتابع الإبداع الجماعي العام، بالمظومات السطورية، مثلاً. كان الشكل شبيهاً بمضمون استتباعي؛ كان مضمون العمل الأدبي يوسّع المضمون الموجود في الشكل أصلاً، ولم يكن يخلقه بوصفه شيئاً جديداً يذعه من منظور المصادرة الفردية. وبالتالي، فإن المضمون، ويقدر معلوم، سبق العمل الأدبي. ولم يكن المؤلف ي اخترع مضمون عمله الأدبي، وإنما كان يكتفي بتطوير ما هو موجود أصلاً في الموروث الحكائي.

إن الجانب السيمانتطيقي المحض في العمل الأدبي، أي قيمة عناصره (المرحلة الأولى من الفهم) سهل المنال مبدئياً على أي وعي فردي. ولكن الجانب المتعلق

(1) الموسوعة الأدبية الموجزة، ج 6، موسكو، 1971، صود 828.

بالأهمية والمعنى فيه (بما في ذلك الرموز أيضاً) لم يكن له وزن إلا بالنسبة لأفراد تربط فيما بينهم ظروف عامة ما في الحياة (قارن المعنى الأولي لكلمة «رمز»)، روابط أخوة رفيعة المستوى في نهاية المطاف.

يمكن أن يكون للتعبير عن العلاقات القيمية - العاطفية طابع ليس كلامياً - شريحياً، بل، كما يقال، طابع استباقي في النثر. إن النبرات الأكثر جوهرية وثباتاً تشكل مخزوناً نبرياً لجماعة اجتماعية معينة (أمة، طبقة، جماعة مهنية، حلقة... إلخ). يمكن أن نتكلم بالنبرات وحدها، وذلك بعد أن جعل الجزء الذي نعبّر عنه بالألفاظ في كلامنا سيباً، وقابلاً للاستبدال، ولا قيمة له تقريباً، (مثلما تستخدم في كثير من الحالات كلمات لا حاجة لنا بها من حيث معناها، أو نكرر كلمة أو جملة بعينها لا لسبب إلا لكي يكون لدينا حامل مادي للنبرة التي نحتاجها).

لا يمكن للسياق السري - المبني خارج النصي أن يتحقق إلا حداثياً في أثناء قراءة (تنفيذ) النص المعنى، ولكنه في الجبر، الأكبر منه، ولا سيما في طبقاته الأكثر جوهرية وعمقاً يظل خارج النص السمي بوصفه حلقة تبادلية لتلقيه. هذا ما تفضي إليه بلدرجة معلومة مشكلة مشروطية العمل الأدبي الاجتماعية (خارج الكلامية).

فالنص مطبوعاً، أو مكتوباً، أو شعوياً (مسجلاً)، ليس مساوياً لمجمل العمل الأدبي بكيّيته (أو «الموضوع الجمالي»). إذ يتدرج في العمل الأدبي سياقه الضروري الخارج نصي أيضاً. لكان العمل الأدبي مدثر بموسيقا السياق القيمي - النبري الذي يفهم ويقمّ فيه (وبالطبع، فإن هذا السياق يتغير حسب عصور فهمه، ما ينشأ عنه صدى جديد للعمل الأدبي).

إن الفهم المتبادل بين العصور، وآلاف السنين، والشعوب، والأمم، والثقافات، يضمن الوحدة المعقدة للبشرية جمعاء، لكل الثقافات البشرية، الوحدة المعقدة للأدب البشري. ولا يتكشف هذا كله إلا على امتداد «زمن كبير». فكل صورة يجب أن تفهمها ونقيّمها على امتداد «زمن كبير» وكثيراً ما يتشاغل التحليل متعسراً في مكان ضيق من زمان صغير، أي الحاضر والماضي القريب والمستقبل المتصور، أي المرغوب، أو المخيف، «يتشاغل به أشكال قيمية - عاطفية لاستباق المستقبل في

اللغة - الكلام (أوامر، رغبات، تحذيرات، تعاويد... إلخ)، بموقف بشري ضحل إزاء المستقبل (رغبة، أمل، خوف)؛ ما من فهم لما هو قيمي من احتمالية، مباحة، أو كما يقال «فجائية»، من جذوة مطلقة... إلخ، ما من تجرد عن النفس في التصورات عن المستقبل (المستقبل بدوني).

وفي «الزمن الصغير» يكمن أيضاً التعارض بين الجديد والقديم في الأدب. وهو تعارض لا مناص منه، غير أن نواة الأدب «الجوهرية» تقع وراء هذا التفريق (كما الحقيقة، وكما الحير). وفي أطر «الزمن الصغير» الضيقة هذه نفسها يكمن أيضاً الموقف إزاء العصر: ألا تتأخر وأن سبق (أي الطليعية).

ما من كلمة أولى ولا أخيرة، وما من حدود للسياق الحواري (إنه يذهب بعيداً في الماضي اللانهائي وفي المستقبل اللانهائي). وحتى المعاني الماضية، أي المولودة في حوار القرون الغاسرة، لا تستطيع فقد أن تكون مسفرة (باحزة ومكتملة مرة وإلى الأبد)، إنها ستظل تنعمر ابداً، (وسجلد) في **سيرورة التطور** اللاحق، المستقبلي الذي يطرأ على الحوار. ففي أية لحظة من لحظات تطور الحوار يوجد كميات هائلة من المعاني المنسية لا تحصى، غير أنها لحظات معية من تطور الحوار لاحقاً، عبر مسيرته، سوف تستعد من جديد وتنبعث في ثوب منجد (في سياق جديد). ما من شيء يموت موتاً مطلقاً، وسيكون لكل معنى - في «الزمن الكبير» - عيد اتبعائه. ■

الحب عند ستندال

خوسيه أورتيغا إي غاسيت

ت. علي إبراهيم
الأشقر

(1) Amor en Stendhal

J. Ortega y Gasset

الحب عند ستندال

خوسيه أورتيغا إي غاسيت

إن رأس ستندال Stendhal مملوء بالمدرجات، لكنه لا يمتلك مواهب المتنظر. وهو يشبه في ذلك كما في بعض الأشياء الأخرى كاتب باروخا⁽²⁾، الذي يكون رد فعله على كل شأن إنساني بشكل مذهبي (شعيري) أولاً كلاهما إذا نظرنا إليه من غير حذر مناسب، يظهر بمظهر فيلسوف الحرف - بحسب الأدب. ومع ذلك، هما نقيضاً ذلك تماماً يكفي أن نلاحظ أنهما كلهما يمتلكان مجموعة غزيرة من النظريات. أما الفيلسوف، فعلى العكس من ذلك، لا يمتلك منها سوى نظرية واحدة. وهذا هو العرض الذي يميز أساساً الطبع النظري الحقيقي من الطبع الذي يكون نظرياً في الظاهر فحسب.

ويلبغ المظهر الصيغة المذهبية مدفوعاً برغبة ملحة للتطابق مع الواقع. ويتخذ من أجل هذه العاية احتياطات كثيرة، أحدها أن يبقى حشد أفكاره في وحدة صارمة وتماسك. لأن الحقيقة واحدة بشكل رهيب وما كان أشد دعر برميدس Parmenides لما اكتشف ذلك! أما أذهاننا وحاسبتنا فهي على العكس من ذلك،

(1) من كتّاب درسات في الحب

(2) من كبار الروائيين في إسبانيا في النصف الأول من القرن العشرين - المترجم

متقطعة ومتناقضة ومتعددة الأشكال. وينزل المذهب عند استدال وباروخا إلى لغة محضة وجنس أدبي يصلح أن يكون أداة للقيض الشعري. ونظريتهما أغان. إنهما يفكران في «المع» و«الضد»، وهذا شيء لا يعمل المفسر إنهما يحبان ويُبعضان بالتصورات، لذلك كانت مداهمهما متعددة وتنكاثر على شكل بكتيري متخالفة متعارضة، كل منها وليد الانطباع الآني. إنهما يقولان الحقيقة طبقاً للأغاني، لكن ليس حقيقة الأشياء بل حقيقة المغني.

ومع ذلك، لا أنطلع إلى الإيحاء بدم ماء، فلا استدال ولا باروخا كانا يطمحان بعامة إلى أن يصنعا كيمسوفين، وإذ بيئت هذا المطهر القلق من طبعهما الفكري، فلم يكن ذلك إلا بدافع الشعور باللبدة الكبرى بأن أخذ البشر كما هم. كانا يبذلان فيلسوفين، فينس! tant pis. لكنهما ليسا كذلك، فحبنا! tant mieux.

حالة استدال مع ذلك، أعوص من حالة باروخا، لأن هاك موضوعاً أراد أن ينظر عنه بجد كامل. وهو المصادفة، الموضوع ذاته الذي كان يعتقد سقراط - رأس الفلاسفة - أنه من اختصاصه *ta erotica* أي: شؤون الحب.

دراسة «في الحب»، كتاب معروف أكثر من غير من الكتب يصل أحدهم إلى حجرة المركزية أو الممثلة، أو بساطة السيدة الكوسموبوليتية. ويجب الانتظار لحظات. وتحتذب اللوحات - ولم يبعين وجود لوحات على الجدران لا محالة؟ - تجتذب نظرتنا أولاً. ولا مدوحة لنا عن ذلك. إنه الانطباع النزيق ذاته الذي يحدثه فينا العمل العتي دائماً تقريباً. اللوحة هي كما هي لكنها كان يمكن أن تكون شيئاً آخر أيضاً. إذ نحتاج دائماً إلى هذا الاعمال الدرامي عند العثور على شيء ضروري. ثم قطع الأثاث وبينها بعض الكتب. ثم من كتاب. فماذا يقول؟ «في الحب»، كبحث في أمراض الكبد في بيت الطبيب. وتطمح المركزية والممثلة والسيدة الكوسموبوليتية إلى أن يكن بشكل لا محيد عنه اختصاصيات في الحب، ويردن أن يكن على علم به، كمن يشتري سيارة فيحصل تكملة لها على كتيب حول المحركات الانفجارية.

وقراءة الكتاب تبعث على اللثة فدأب استدال أن يقص، حتى حينما يعرف ويعلل وينظر. في رأبي هو حير سارد موجود، وهو رأس الساردين أمام العلي القدير. لكن، أصححية هذه النظرية المشهورة عن الحب بصفته بلورة؟ ولم لم تجر أية دراسة معمقة عنها؟ يشاع عنها إشاعة ولا يخضعها أحد إلى تحليل مواتم

ألا تستحقّ عناء التحليل؟ باختصار، يلاحظ أنّ هذه النظرية تصف الحبّ أنّه وهم في الأساس. لا لأنّ الحبّ يحطّي الطريق أحياناً، وإنّما هو في جوهره خطأ. نحن نعشق إذا أسقطت مخيلتنا على شخص آخر كمالات غير موجودة فيه وسوف يتلاشى الوهم ذات يوم، ومعه يموت الحبّ وهذا أسوأ من التصريح أنّ الحبّ أعمى تبعاً لعادة قديمة. وفي نظر ستندال، هو أقلّ من أعمى: إنّهُ راءٍ، لا لأنّه يرى الواقع بل يحلّ محله.

يكفيّنّا النظر إلى هذا المذهب من الخارج حتّى نعيّنه في الزمان والمكان. إنّهُ إفرار نموذجي للإنسان الأوروبي في القرن 19. وهو يزدهي بالملمحين المميزين: المثالية والتشاؤم. نظرية «البلورة» مثالية لأنّها تجعل من الموضوع الخارجي الذي نتّجه نحوه مجرد إسقاط من الذات والأوروبي يميل منذ عصر النهضة إلى هذه الطريقة في تفسيره العالم كفيض روحي وقد كات هذه المثالية حوالي القرن 19 فرحة نسبياً. فالعالم الذي تسقطه الذات على ما حولها، هو على طريقتها، واقعي وحقيقي ومملوء بالمعنى. لكنّ نظرية «البلورة» متشائمة. إنّها تميل لتبيّن لنا أنّ ما نعدّه وظائف طبيعية لروحنا، ليس غير حلال خاصة من الفشار. وهكذا يريد تين Taine أن يقنعنا بأن الإدراك الطبيعي ما هو غير هلوسة مستمرة وجماعية. وقد كان هذا من خواص إيديولوجيا القرن 19 إذ يفسّر فيه الطبيعي باللاطبيعي، والأعلى بالأدنى. وهناك جهد غريب لتبيان أنّ العالم فوضوي مطلقة quid pro quo، وقصور جوهري. وسوف يحاول عالم الأخلاق أن يوحى إلينا أنّ كلّ غيرة هي أنانية مبطنة larvada. وقد وصف داروين بأناة العمل المكيف الذي يحقق الموت في الحياة، وجعل الصراع من أجل الوجود القوّة الحيويّة العظمى، وبالمثل، سيضع كارل ماركس صراع الطبقات في أسّ التاريخ.

لكنّ الحقيقة هي عكس ذلك التشاؤم العنيد تماماً، وتنجع في أن تستقرّ داخله من غير أن يلحظ المفكّر الأنكد ذلك. وهذا هو واقع الحال في نظرية «البلورة». إذ نعترف فيها في نهاية المطاف، أنّ الرجل يحبّ فقط ما يمكن أن يحبه وما هو جدير بأن يحبّ لكنّه، إذ لا يجده في الواقع، كما يبدو، يضطرّ إلى أن يتخيّله، وهذه الكمالات المتخيّلة هي التي تثير الحبّ. وسهل جداً أن نصف الأشياء الرائعة أنّها تخيلية. لكنّ من يصنع ذلك ينسى أن يطرح على نفسه المشكلة التي تبرز حينئذ.

فإذا كانت هذه الأشياء المثارة غير موجودة، فكيف نعلم بها؟ وإذا لم يكن في المرأة الحقيقة أسباب كافية لإثارة هياح الحب فقي أي «متجع» غير موجود، عرفنا المرأة المتحيلة القادرة على حملنا نلتهم؟

بالطبع، يبالغ بقوة التزييف الكامنة في الحب. فإذا لاحظنا أنه يتخيل أحياناً صفات لا يمتلكها في الواقع الكائن المحبوب، فعلينا أن نسأل أنفسنا إن لم يكن التزييف الحب ذاته. وينبغي لسيكولوجية في الحب أن تكون مرتابة جداً في صدق الشعور الذي تحلله. وإن أعقد ما في بحث ستندال في رأيي، هو هذا الاعتقاد بوجود ضروب من الحب غير موجودة ولا يعني شيئاً آخر تصنيفه المشهور لضروب الحب: الحب هواية *gout - amour*، الحب ظهوراً *vanité - amour*، الحب هوى. فإذا بدأ الحب بأن يكون مزيفاً بصفته حياً، فمن الطبيعي جداً أن يكون كل ما يحيط به مزيفاً، لا سيما الموضوع الذي أوحى به.

وإن الحب هوى *passion* وحده شرعي في نظر ستندال. وأحسب أنه مازال يجعل حلقة مصداقية الحب فصاصة حياء. وكان يجب أن تدخل أيضاً في «الحب - هوى» ضروب مختلفة. وليس الحب ظهوراً أو هواية بعينه على الخطأ فحسب بل يوجد مصدر آخر للتزييف مباشر وأكثر حساً. فالحب هو الشاطئ الذي أطري أكبر إطراره. فقد زينه الشعراء دائماً وهذروه بأدواتهم التحملية بمنحه واقع محروفاً غريباً، حتى إننا عرفناه قبل أن نشعر به، وفدنا وأخذنا عدتنا لممارسته كمن ووظيفة. فتصوروا رجلاً أو امرأة يجعلان من الحب في كل حال *in genere*، وبصورة مجردة، المثال الأعلى لنشاطهما الحيوي. إن كائنين كهذين يعيشان باستمرار عاشقين على شكل وهمي. فهما لا يحتاجان إلى موضوع معين يجعل شربان الحب فيهما يجري، وإنما يصلح لهذه الحالة كل شيء. إنهما يحبان الحبة وما المحبوب في الواقع، غير حبة. فإذا حدث لرحل ما هذا الأمر وعنده ميل إلى التفكير، فسوف يخترع على شكل لا فكاك منه نظرية البلورة.

وستندال أحد محبي الحب هؤلاء. يقول آبل بونارد *A. Bonnard* في كتابه الحديث حول حياة ستندال الغرامية: «هو لا يطلب من النساء شيئاً آخر سوى أن

(1) ville d'eaux وهي تعني بالعربية مدينة يبيع حارّة، واختصارها ما بمتجع — المترجم.

يُجَزَن أو هامه. كان يحبّ لنأ يشعر بنفسه وحيداً. لكنّه في الواقع، كان هو وحده يخلق ثلاثة أرباع غرامياتهم.

هناك فتان من النظريّات حول الحبّ. أحدهما تنضمّن مذاهب تقليديّة، وآراء عامّة خالصة تتكرّر من غير حدس سابق بالوقائع التي تمصّح عنها. والأخرى تشمل على معان أهمّ تأتي من التجربة الشخصيّة. وهكذا يرسم ويتكشف شكل غرامياتنا فيما تصوّره حول الحبّ.

ولا يوجد شكّ ما في حالة ستندال. إنّنا إزاء رجل لم يُحبّ حقّاً، خاصّة أنّه لم يُحبّ حقّاً. وحياته ملأى بصروب الحبّ الرأفة. ومن ضروب الحبّ الرأفة يبقى في الروح الكأبة المُنْتَه زيفها، وتجربة تسخرها. فإذا حلّلت وفكّكت نظرية ستندال، شاهدنا بوضوح أنّه فُكّر فيها بالعكس؛ أي، أنّ الذروة في الحبّ عند ستندال نهايته. فكيف نفهم أنّ الحبّ ينهي إذا ظلّ الموضوع المحبوب هو هو ذاته؟ وسيكون من اللازم، بالحرّيّة، الافتراض، كما فعل كاتل في نظريّة المعرفة، أنّ إفعالنا الإيروسيّة لا يضبطها الموضوع الذي نسمي نحوه، وإنّما على العكس، حالنا المعرّم الذي يعدّ الموضوع. والحبّ يموت لأنّ ولادته كانت حصاً.

أمّا شاتوبريان Chateaubriand فلم يفكر هكذا. لأنّ تجربته كانت عكس تلك. ها نحن أمام رجل امتلأ موهبه إثارة حبّ حقيقي، لكنّه كان عاجزاً عن الشعور بالحبّ حقّاً. لقد مرّت سجايبه هذه المرأة أو تلك، وتلك الأخرى وقد أصيب حبّاً فجأة وإلى الأبد. «الحياة وإلى الأبد». وسوف يحوّل شاتوبريان بالضرورة مذهباً كان من أساس الحبّ الحقيقي فيه ألا يموت أبداً، وأنّه يولد فجأة.

II

إنّ حبّ شاتوبريان وحبّ ستندال إذا قارناهما أحدهما بالآخر، ربّما شكّلاً موضوعاً ذا فائدة سيكولوجيّة تعلّم الدين يتكلّمون بخفيّة عن دون خوان، بعض الأشياء. هاكم رجلين ذوي قدرة إبداعيّة عملاقة. وليس يقال عنهما إنّهما سيّدان صغيران غزلان (فوآران). وهي الصوّة السّحيقة التي قلّصت إليها صورة دون خوان في بعض الأدّهان الضيّقة والفارغة. وقد كرّس هذان الرّحلان مع ذلك خير طاقاتهم سعياً للعيش مُحيّين دائماً. ولم يحصلوا على ذلك يقيناً. وإنّه لأمر صعب كما أرى، نفس وقادة أن تسقط في جنون الحبّ. لكنّ واقع الحال أنّهما حاولا يوماً بعد يوم،

واستطاعا دائماً تقريباً أن يخلقا لنفسيهما الوهم أنهما كانا يحبّان لقد كانا يأخذان مأخذ الجدّ غرامهما أكثر بكثير من أخذهما عملهما الأدبي. والطريف أنّ العاجزين عن الإتيان بعمل كبير وحدهم يعتقدون أنّ ما يجب عمله عكس ذلك: أن يأخذوا مأخذ الجدّ العلم والفنّ أو السياسة، ويحتقروا الحب لكونه مادة تافهة. وأنا لا أؤيد ولا أعارض: وإنما أقتصر على أن أثبت أن المدعين الإنسانيين الكبار كانوا في العادة قلبلي الجدّ جداً تبعاً للفكرة البرجوازية الصغيرة عن هذه الفضيلة.

لكنّ المهمّ من وجهة نظر الدون خوانيه معارضة ستندال بشاتوبريان. وقد كان ستندال من تهالك بإقدام أكثر في الدوران حول المرأة. ومع ذلك، هو نقيض دون خوان تماماً. أمّا دون خوان فهو الشخص الآخر، الغائب دائماً والملفوف بضباب كآبته، والأرجح أنّه لم يغازل قط امرأة ما.

والخطأ ذو العيار الأكر الذي يمكن اتقافه إذا حاولنا تحديد صورة دون خوان، الالتفات إلى رجال يقصون حبّهم في حبّ النساء. وهذا يمود في أحسن حال إلى العثور على نموذج أدبي ونابه من دون خوان. بل نصل بالحريّ، عبر هذا الدرب إلى النموذج المعاكس، على الأغلب فماذا يحدث إذا أردنا عد تعريف الشاعر أن نوجّه انتباهنا إلى الشعراء الرديين؟ بالضبط لأنّ الشاعر الردي، ليس شاعراً، وإنما نجد عنده فقط الرغبة، والكذب والعرق والجهود التي ينطلق بها عنّا إلى ما لا يستطيع. لأنّ الشاعر الردي، يستبدل بالإلهام الغائب البهجة التقليدية: لمة وسفرة. وكذلك هذا الدون خوان المكذّب الذي يقوم كلّ يوم بعمله الغرامي. هذا الدون خوان الذي طالما «أشبهه» دون خوان، هو نقيه وفراغه بالضبط.

دون خوان ليس الرجل الذي يقوم بمغارة النساء، وإنما هو الرجل الذي تغازله النساء. هذه، هذه هي الواقعة الإنسانية الأكيدة التي كان يجب أن يتأملها أكثر قليلاً الكتاب الذين طرخوا أخيراً موضوع الدوان خوانية الخطير. في الواقع، يوجد رجال تعشقهم النساء بشدّة وترداد فائق. وهماها مادة وامرة تدعو للتفكير. فيما تكمن هذه الموهبة الغريبة؟ أي سرّ حيوي يختفي وراء هذا الامتياز؟ أمّا الأمر الآخر، أمّا التفكير خلقياً حول كلّ صورة سخيفة لدون خوان رغبة في التكلّف، فتبلى لي جدّ

ساذجة حتى تكون خصبة. وهذا عيب الوعّاظ الأبدي: اختراع ثنوية خرقاء بغاية التمتع برفض كل ثنوية⁽¹⁾.

لقد كرّس ستندال أربعين عاماً في طرق أسوار الأنوثة، وتصور منظومة استراتيجيّة كاملة، بمبادئ وتعات. كان يروح ويجيء ويتعنّت ويتهاك في المهمة بعناد. والنتيجة عدم. فلم يستطع أن يكون محبوباً من أمة امرأة حباً حقيقياً. ولا موجب للذهشة من ذلك كثيراً؛ لأنّ معظم الرجال يعانون مصيراً مماثلاً، حتى ابتكرت لمعادلة عثار الحظ هذه العادة والوهم بقبول ارتساض ما غامض بامرأة أو تساهل معها يحصل عليه بألف جهد، على أنّه حبّ حيد. ويحصل الأمر ذاته في المجال الجمالي؛ لأنّ معظم البشر يموتون من غير أن يتذوقوا قط انفعالاً حقيقياً بالفن؛ ومع ذلك اتفق على قبول الذغدغة التي يحدثها لحن فالس، أو التشويق الدرامي الذي تثيره قصة، على أنّهما انفعالات فنان.

وكانت غراميات ستندال عرميات رائعة من هذا الطراز، ولم يلبح آبل بوئار كما يحب على ذلك في كتابه *ستندال الغرامية*، الذي أنهى قراءته منذ عهد قريب، ودفعني لكتابة هذه الأفكار وإصلاحها عامة لأنّها نفساً يحطأ الجذري في نظريته عن الحب، فقاعدة هذه النظرية بحرية زائفة.

ستندال يعتقد تسامحاً مع وقائع حرته، أن الحب «يخلق»، وفوق ذلك، ينتهي. والصفّتان كلتاهما خاصيتان من خواص الغراميات الزائفة.

أمّا شاتوبريان فيحد نفسه على العكس، في «خلق» الحب دائماً. وما كان حاجة إلى أن يجهّد نفسه؛ لأنّ المرأة تمرّ إلى جانبه فتحسّ فجأة بأنّها مشحونة بكهرباء سحرية. إنّها تستسلم حالاً وكلياً. ولم؟ أه، هذا هو السرّ الذي كان يجب على الباحثة في الدون خوانية، أن يكشفوه لنا. ولم يكن شاتوبريان وسيماً، بل كان صغير الحجم، محبّ الكتشين وجافي الطبع ومستاء وشارداً دائماً. وكان ارتباطه بالمرأة المحبة يدوم ثمانية أيام. ومع ذلك، تعشق تلك المرأة «العبقريّة» وهي في العشرين، وتظلّ وهي في الثمانين مشغوفة بها، عبقريّة ربما لم ترها مرة أخرى. وهذه ليست تخيلات؛ إنّها وقائع موثقة.

(1) في الأصل maniqueo = ملووية، أي ثنوية للخير والشر — المعترجم.

والمثال على ذلك وسط أمثلة كثيرة: مركيزة ديكوستين de CUSTINE «فارسة فرنسا الأولى». كانت تنتمي إلى إحدى أنبل العائلات، وكانت بارعة الجمال. وقد كانت إبان الثورة طفلة تقريباً وحُكم عليها بالإعدام بالمقصلة. فأُنقذت بفضل الحب الذي أيقظته في إسكافيّ عَصو في المحكمة وهاجرت إلى إنكلترا. ولما عادت كان شاتوبريان قد طبع للثورة أتالا Atala. فعرّفت المؤلف، واتبقت فوراً في داخلها جنون الحب. وقد شاء شاتوبريان النزق دائماً أن تتاع مدام ده كوستين قصر فيرفاك Fervaques، وهو مقر إقامة إقطاعية قديم بات فيه هنري الرابع ذات ليلة. فجمعت المركيزة كل ما استطاعت من ثروتها التي لم تكن قد أعادت بناءها بعد الهجرة، واشترت القصر. لكن شاتوبريان لم يبدِ لطفاً في زيارته. لكنه قضى في نهاية المطاف فيه بضعة أيام، وكانت ساعات سامية في نظر تلك المرأة المشغوفة. فقرأ شاتوبريان بيتين من الشعر حفرهما هنري الرابع على المدفأة سكّن الصد.

مدام ديفرفاك

تستحق غارات شعواء.

وقد انقضت ساعات السعادة منارعه من غير معرفة ممكنة وابتعد شاتوبريان كيلا يعود، أو أنه فعل أقل من ذلك قليلاً. أحمر نحو حذر حب جديدة. وصرت أشهر والأعوام، ونهزت المركيزة ده كوستين الشمس وأرب القصر أحد الزوار ذات يوم. ولما وصل هذا إلى حجرة المدفأة الكبيرة، قال: «إذاً هذا هو المكان حيث شاتوبريان ركع عند قدميك؟» وبادرت هي مستغربة وكأنها مهابة. «آه، لا، لا، يا سيدي. أنا ركعت على قلبي شاتوبريان»

وكان استدال يجعل هذا الطرار من الحب الذي بظّل فيه كائن مرتبطاً مرة واحدة وإلى الأبد ارتباطاً كلياً بكائن آخر، كنوع من الطعم الميتافيزيقي. لذلك يعتقد أن من جوهر الحب نفاذه، في حين أن الحقيقة، على الأرجح، هي على التقيض من ذلك؛ لأن حباً ولد تائماً في جنس الشخص لا يمكن له كما يبدو أن يموت، بل هو منحرف إلى الأبد في الروح الحساسة. قد تمنع الظروف -كالبعد مثلاً- من مده بالغذاء الضروري، فيفقد هذا الحب حبساً حتماً ويتحوّل إلى حيط عاطفي صغير، وإلى عرق قصير من الانفعال بظّل ينبع مما تحت الشعور، لكنه لا يموت، وتظل صفته العاطفية سليمة، ويظل الشخص المحب يشعر في هذا العاع الأساس أنه مرتبط

بالمحوبة ارتباطاً مطلقاً وقد تحملها المصادفة من هنا إلى هناك في المجال الفيزيقي والاجتماعي، فلا يهم. فسوف تظل كائنة إلى جانب من يحبها. هذه هي السمة العليا للحب الحقيقي أن يكون إلى جانب المحبوب وفي احتكاك وقرب أعمق من الأبعاد المكانية. ذلك يعني أنه يوجد حيوياً مع الآخر. وقد تكون الكلمة الأدق، وإن تكن مفرطة في تفنيها، هي هذه: أن يكون أونتولوجياً مع المحبوب، وفيّاً لمصيره، مهما يكن الأمر. فالمرأة التي تحب لئلاً تظل تحسن أنها في السجن وإن وجدت بالجسم في أيما مكان.

III

نحن نعرف المجاز الذي يترسّ لستنل مفردة «بلورة» لتسمية نظريته عن الحب. فهو ألقى في مناجم سالزبورغ بفنص شجيرة، والنقط في اليوم التالي يظهر عليه تحول إذ يتعطى الشكل الأساسي بسط بلورات ملونة توشى مظهره على شكل عجيب. وتحدث في حب سداد، عملية مشابهة في النفس القدرة على الحب. وذلك أن صورة المرأة الحفصة تسقط داخل شمس اندثرته، وتندثر شيئاً فشيئاً بأن توشى بمركبات خيالية تراكم فوق الصورة المتحركة كل كمال ممكن.

ولقد بدت لي دائماً هذه النظرية اللامعة مزيفة زيفاً مفرطاً وربما كان الشيء الوحيد الذي نستطيع إبقاده فيها، الاعتراف الصمّي - حتى غير الصريح - أن الحب بمعنى ما وشكل ما، دافع نحو الكمال، لذلك آمن ستنال بضرورة الافتراض أننا نتصور كمالات. ومع ذلك، هو لم يهتم بهذه النقطة إذ عدّها مثبتة، وأغفلها في نظريته، حتى لم يلاحظ أنها اللحظة الأخطر والأعمق والأغمض في الحب. إن نظرية «البلورة» تهتم، بالحرى، بتفسير الإخفاق في الحمة وحيية الأمل بالإعجاب المتهافت باختصار، عدم الحب وليس الحب.

وستنال بصفته فرنسياً، يصبح سطحياً منذ اللحظة التي يأخذ فيها بالكلام كلاماً عاماً. هو يمرّ بحباب الواقعة الرهيبة والأساسية من غير أن يتنبه أو يدعش لها. أمّا الدعشة لما يبدو واضحاً وطبيعياً للعامة، فهي موهبة الفيلسوف. انظروا كيف يسمى أفلاطون مباشرة ومن غير تردد ليقبض بكلماته الذهنية على عصب الحب المخيف، فيقول: «الحب نزوع إلى الولادة في الجمال». ما أكبر هذه السذاجة! -

تقول السيدات العالمات بالحبّ وهنّ يتاولن الكوكيتل في كلّ فنادق ريتس Ritz في العالم. ولا تحمّن السيدات رصا الفيلسوف الساخر حينما يرى هذه الوصفة بالسّاذجة تتلأأ إزاء كلماته في عيون السيدات المصحورة. وهنّ ينسين قليلاً أنّ الفيلسوف إذا كلمهن عن الحبّ فإنه لا يبادلهنّ الحبّ، وإنّما هو على العكس تماماً؛ لأنّ الثّفلّسف كما يشير فيشته، يعني بالمعنى الصّحيح عدم الحياة، كما أنّ الحياة تعني بالمعنى الحقّ عدم الثّفلّسف. فما ألذّ هذه القدرة على الغياب عن الحياة والهروب بسبب بعد مفترض يمتلكه الفيلسوف الذي يدرك المرأة بشكل بارز حينما يبدو ساذجاً! وما يهّم المرأة - كما ستندل - في مذهب الحبّ السيكولوجيا السّطحيّة والنكتة. وأنا لا أنفي أنّهما هامان. إنّما أسمع لفيّ بأنّ أوحى أنّ مشاكل العشق الكبرى تكمن فيما وراء ذلك كلّ، وهذا ما صاغه أفلاطون في مستوى أرقى منذ أربعة وعشرين قرناً.

فلنتأمّل للحظة، وإنّ عرصاً، المسألة الصّحمة

إنّ «الجمال» في المفردات الأفلاطونيّة هو الاسم المعس لما اعتدنا تسميته بأعمّ صورة كمالاً. وفكرة أفلاطون إذا صعباً بشيء من التحدر مع مراعاة تفكيره بدقّة، تصحّ هكذا: في كلّ حبّ تكمن رغبة في اتّحاد من حبّ نكاش آخر يبدو مروفاً بكمال ما. إذاً، هي حركة من روحنا باتجاه شيء ممسّر، بالحرّيّة، فائق بمعنى ما. وسواء أكان هذا التميّز حقيقة أم متخيلاً لا يغيّر أدنى تغيير من واقعة أنّ الشّعور الإيروسّي - ويقول أدقّ الحبّ الجنسيّ - لا يحدث فينا إلا بموجب شيء نعدّه كمالاً. فليجرب القارئ أن يتأمّل حالة حبّ - حبّ جنسيّ - لا يمثّل فيها المحبوب في عيني من يحبّ أي وجه للرّوعة، يرّ كيف أنّ هذا الحبّ محال. الحبّ هو، بالتّالي، شعور بالافتتان بشيء (وسوف نرى بشيء من التفصيل ما هو هذا «الافتتان»؟) ويستطيع شيء ما أن يقتن إذا كان كاملاً أو يبدو كاملاً. لا أعني بذلك أنّ الشخص لمحبوب قد يبدو كاملاً تمام الكمال. وهذا خطأ مستندال. إذ يكفي أن يكون فيه كمال ما؛ بالطبع، لا يعني الكمال في الأفق البشريّ ما هو خير بإطلاق، وإنّما هو خير من البقيّة، وما يبرر في مجال نوعيّ ما باختصار، هو التميّز.

هنا أولاً، الأمر الثّاني هو أنّ التميّز يحثّ على البحث عن الوحدة مع الشخص ذي الامتياز. وما هي هذه «الوحدة»؟ إنّ أصدق العشاق سيقولون عن حقّ إنّهم لم

يشعروا - على الأقل في الوهلة الأولى - بشهوة في الاتحاد الجسدي. المسألة دقيقة وتتطلب أكثر دقة. وليس المراد أن المحب لا يرغب في اتحاد جسدي مع المحبوبة. لكن، إذا كان يرغب في هذا الاتحاد أيضاً، فمن الزيف القول إن ذلك كان كل ما يرغب فيه.

وتلجها ملاحظة هامة. إذ لم يفرق قط بشكل كافٍ - ربما باستثناء فقط ما عمل شيلر - بين «الحب الجنسي» و«العريضة الجنسية»، حتى إذا ذكر ذلك فهم منه تلك. يقيناً إن العرائز في الإنسان تبدو دائماً تقريباً مقيدة بأشكال فوق غريزية ذات طابع نفسي وحتى روحي وقلماً نجد غريزة خالصة تعمل بشكل مستقل. والفكرة المألوفة عن «الحب الفيزيقي» مبالغ فيها، كما أرى. وليس سهلاً ولا شائعاً جداً الشعور بانجذاب جسدي مطلق. وتدعم الجنسية وتختلط بها في معظم الأحوال، أصول من الحماسة العاطفية والإعجاب بالجمال الجسدي والحادية، إلخ. وحالات الممارسة الجنسية العريضة بشكل خالص، هي مع ذلك، عديدة جداً حتى لا نستطيع تمييزها من «الحب الجنسي» الحقيقي. وأشرق يد واضحاً خاصة في الموقفين المتطرفين: إذا قمعت ممارسة الجنس لأسباب خلقية أو صورية، أو على العكس، إذا كان الإفراط فيها يتدهور إلى دماره. في كل الحالتين نلاحظ أن اللذة الخالصة - لنقل عدم الطهارة الخالصة - توجد مع ذلك، قبل موضوعه. إذ يحسن بالشهوة قبل معرفة الشخص أو الموقف الذي يشبعها. ونتيجة ذلك، هو إمكانية إشباعها مع من كان؛ لأن العريضة لا تميز إذا كانت غريزة فقط. وهي ليست مذاتها دافعاً نحو الكمال. وربما صممت الغريزة الجنسية حفظ النوع، لكن، ليس كماله. بينما الحب الجنسي الحقيقي، أي: الإعجاب الشديد بشخص آخر روحاً وجسماً في وحدة لا تنفصم، هو على العكس، في ذاته وعلى شكل أصيل، قوة عملاقة مكلفة بتحسين النوع. وعوضاً عن وجود هذا الحب قبل موضوعه، يولد دائماً بحث من كائن يظهر إزائنا، ثم تطلق عملية الحب صفة مختارة من هذا الكائن.

وما إن تبدأ هذه العملية حتى يشعر المحب بغريزة غريبة ليحل فرديته في فردية الآخر؛ والعكس صحيح، يمتص في فردية الكائن المحبوب. وما أغمض هذا الجهد! فإذا كنا لا نستعجن شيئاً في أمور الحياة الأخرى قدر استعجالتنا رؤية كائن

آخر يغزو تخوم وجودنا الفردي، فإن لذة الحب تكمن في شعور المرء ميثاقياً نقوذاً إزاء الفردية الأخرى بشكل لا تجد إشباعاً لها إلا في ذوابهما كليهما في فردية واحدة لشخصين». وهذا يذكرنا بمذهب السانسيمونيين الذي يرى أن الفرد الإنساني الحقيقي هو الثاني الرجل - المرأة. مع ذلك، لا تقف العملية عند هذه الرغبة في الثوبان. فإذا كان الحب تاماً، فإنه يتوحد برغبة واضحة إلى حد ما، في أن يجعل الاتحاد شخصاً في ابن يكون امتداداً لهما ويؤكدان كمال الكائن المحبوب. وهذا العنصر الثالث الذي هو من مخلقات الحب يبدو أنه يجمع بكل نقاء معنى الحب الأساس. فالابن ليس من الأب، ولا هو من الأم. إنه اتحادهما معاً شخصاً، وهو سعي للكمال المشكل من لحم وروح. وقد كان أفلاطون (الساذج) على صواب: الحب رغبة ملحة للولادة في الكمال، وكما كان يقول لورنرو ديه ميديتشي، وهو أفلاطوني آخر: إنه شهوة للحمال

لقد فقدت إيديولوجيا الأرملة الأخيرة الإلهام الكوسمي cosmologica وصارت علمية نفسية كلياً تقريباً. وقد حلب أساطير نفس علم نفس الحب بمراكمته حلولاً دقيقة إلى هذا الوجه الكوني والأولي في الحب وسوف نتوغل الآن أيضاً في المنطقة العلمية النفسية. إننا وإن كنا نفضل على أهم م فيها، يجب ألا ننسى أن قصة غرامياتنا المتعددة الشكل يعيش بكل تعقيداتها وأحوالها أحياناً في القوة الأولية والكونية التي لا تصنع نفسها الأولية أو الفنية السبطة أو المعقدة شيئاً من قرن إلى قرن سوى تدبيرها وتشكيلها بشكل متوحد. كما يجب ألا تنسينا العفوات والمنشآت المختلفة الأحجام التي نغمرها في مجرى السبل، قوة هذه الأولية التي تحركنا على شكل سري.

IV

لا يمكننا أن ننفي عن فكرة «البور» هذه نجاحاً أولياً واضحاً بشكل كبير. فمن الشائع جداً، في الواقع، أن نكتشف خطأنا طوال غرامياتنا كلها. لقد افترضنا في المحبوب لطائف وجمالاً عائناً عنه. ألا ينبغي لنا أن نستصوب استدلالاً أنا لا أحسب ذلك. نعم، يمكن أن يكون على صواب، لكونه على صواب بإفراط. إننا وإن كنا نخطئ كل ساعة في تعاملنا مع الواقع، إلا أننا بحاجة إلى أن نكون في الحب

على صواب. وإن إسقاط عناصر خيالية على موضوع حقيقي تحدث باستمرار. وإن رؤية الرجل الأشياء - عدك عن تسميتها. يعني دائماً إكمالها. ولقد سبق لديكارت أن لاحظ أنه كان يحسب نفسه يرى بشراً يمرّون في الشارع عند فتح النافذة، إلا أنه كان يرتكب خطأ. فماداً كان يرى في الواقع؟ كان يرى:

Chapeaux et manteaux: rien de plus

«فبمات ومعاطف ولا شيء آخر» (إنها ملاحظة رسّام أطباعي، ظريفة، تجعلنا نفكر في «الفرسان الصغار»⁽¹⁾ للاثنيث المحفوظة في متحف اللوفر والتي نسخها مانيه Manet). ولا يوجد أحد إذا تكلمنا بدقة، يرى الأشياء في عريها الحقيقي. ويوم يحدث ذلك، سيكون آخر يوم في العالم، إنه يوم الكشف العظيم. ورثما يحدث ذلك، نعدّ ملائمة إدراك الواقع الذي يجعلنا وسط ضباب فانتازي، نقبض على هيكل العالم وعلى خطوطه الأرضية الكرى وإن كثيراً من الناس، بل أغلبهم، لا يصلون إلى هذا: إنهم يعيشون من الكلمات والإحاطات؛ ويتقدّمون في الوجود على شكل مسرّتهم وهم يخترّون داخل هذائهم. وإن ما نسب عقربته ما هو غير القوة الرائعة التي يمتلكها إنسان ما ليوسّع مساماً في هذا الضباب الحدي، ويكتشف من خلاله - وهو يرتعد من عري حالص - قطعة جديدة حتمية من الواقع.

وإن ما يبدو واضحاً في نظرية «السورة» يحاور مشكلة الحب: لأنّ حياتنا الذهنية كلّها هي بمقياس ما، بلورة. بالتالي، لسنا بصدد شيء نوعي في مسألة الحب. إنّما نستطيع فقط الافتراض أنّ البلورة تزداد بنسبة غير طبيعية خلال مسيرة الحب. لكنّ هذا زائف زيفاً كاملاً على الأقلّ بالمعنى الذي يفترضه ستندال وإنّ انخداع المحب في تقديره، لا يزيد عن انخداع المتحرّز السياسي، أو الفنان أو الشاعر في تقديرهم. ويكون المرء في الحب غيباً أو نبيهاً إلى هذا الحدّ أو ذاك، كحالته عادة في الحكم على الغير. ومعظم الناس يلبّدون في إدراكهم الأشخاص الذين هم أصعب الأشياء وأدقها في العالم.

يكفيها كما نقضي على نظرية البلورة أن تنبّه إلى الحالات التي لا نجد فيها هذه النظرية بوضوح: إنّها حالات الحب النموذجية التي يمتلك فيها كلا الشريكين روحاً

(1) Les petits chevaliers = هكذا هي بالفرنسية في الأصل - المترجم

صافية ولا يعاينان في نطاق الحدود البشرية، خطأ. فلا مدّ نظريّة عن الحبّ من أن تبدأ فتبيّن لنا أشكاله الأكمل عوضاً من أن تتوجّه إلى باتولوجيا الظاهرة التي تدرسها. والواقع هو أن الرّحل يعثر في تلك الحالات على صفات نوعيّة موجودة في المرأة كان يجعلها حتّى ذلك الحين، بدلاً من أن يسقط عليها كمالات غير موحدة، وكانت توجد في ذهنه من قبل. ولاحظ أن المراد صفات أنثويّة تحديداً. فكيف يمكن لهذه الصفات أن توجد من قبل في ذهن ذكر إن كان فيها قليل من الأصلة؟ أو العكس، وحوود صفات ممتازة ذكريّة مسيقة في ذهن المرأة. وإن جانب الحقيقة الذي يوجد في إمكانيّة استباق اختراع أشكال من الكمال قبل أن توجد في الواقع، لا صلة له البتّة بفكرة استدال. وعن هذا الأمر الدقيق سنتكلّم.

هناك قبل كلّ شيء، خطأ جسيم في الرؤية في هذه النظريّة. هي تفترض، كما يبدو، أن حالة الحبّ تستلزم نشاطاً خاصاً في الوعي ويسدو أن اللبوة الاستدلاليّة تشير إلى ترف في العمل الرّوحي، وإلى نراء وتواكم والأنسب شكل قاطع أن نقول الآن: العشق حالة من البؤس ذهنيّ نصيغ فيه حياة وعيا ونفصر وتشل.

لقد قلت «العشق» ومن اللازم أن نضع شيئاً من الدقّة في المفردة، تحت وطأة الاستمرار بإطلاق حمافات كالعادة، في موضوع الحبّ ونطلق مفردة «حبّ البسيطة جدّاً» وقليلة الأحرف جدّاً، على طواهر لا حصر لها وحدّ مختلفة حتّى صار من الحكمة أن شكّ في وجود شيء ما مشترك فيما بينها. نحن نتكلّم عن «حبّ امرأة» لكننا نتكلّم عن «حبّ الله»، وعن «حبّ الوطن»، و«حبّ العن»، و«الحبّ الأموي»، و«حبّ الأبناء»، إلخ. إنها كلمة واحدة تشمل وتسمّي جماع المملكة العاطفيّة الأكثر تنوعاً.

وتكون مفردة ملتصقة إذا سمينا بها أشياء لا مشترك جوهرياً فيما بينها ومن غير شيء هام يكون متماثلاً فيها كلّها. وهكذا نستعمل كلمة «león» (ليون) لنسمّي بها الحيوان السنوري المشهور، ونشير بها في آن واحد إلى باباوات روما وإلى المدينة الإسبانيّة león. وقد عملت المصادفة على أن يُحمّل لفظ بمعانٍ شتّى تشير إلى مواضيع مختلفة جذريّاً، وتسمّيها. حينئذ يتكلّم الثحيثيون والمنطقيّون عن «تعدّد المعاني polisemia»؟ والمفردة تمتلك معاني متعدّدة.

أهذا هو حال كلمة «حب» في التعبيرات المذكورة سابقاً؟ أوجد بين «حب العلم» و«حب المرأة» تشابه ما ذو أهمية؟ إذا قارناً حالتَي الروحِ كليهما نجد أن العناصر كلها مختلفة فيهما. ومع ذلك، يوجد عنصر متماثل يسمح لنا تحليل دقيق بعزله في هذه الظاهرة أو تلك. فإذا رأيناها خالياً ومنفرداً عن بقية العوامل التي تشكل حالتَي الروحِ كليهما ندرك أنه وحده يستحق اسم «الحب» بشكل دقيق. وإنما نطلقه بفعل توسع عملي، لكنه غير دقيق، على حالة النفس بكاملها على الرغم من أن هذه تحتوي أشياء أخرى ليست «حباً» بالمعنى الصحيح، حتى ولا هي شعور والمؤسف أن عمل علم النفس في الأعوام المئة الأخيرة لم يصب بعد في الثقافة العامة، وكان مضطراً إلى أن يكتفي بمنظار غليظ مارال يستعمل عادةً في تأمل النفس البشرية.

والحب إذا تكلمنا بشكل حصري، هو محض نشاط عاطفي نحو موضوع يمكن أن يكون شخصاً أو شيئاً ونعاً للنشاط «عاطفي» يكون معزولاً عن الوظائف الفكرية كلها: كالإدراك، والاشياء، والتفكير، والتذكر، والتجسس، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، عن الرعدة التي كثيراً ما يخط به، برغب المرء في كأس ماء، إذا كان عطشان، لكنه لا يحبها. لا ريب في أنه تولد من الحب رغبات، لكن الحب ذاته ليس رغبة. نحن نرغب في سعادة الوطن، ونرغب في العيش فيه «لأننا» نحبه. فحبنا سابق على هذه الرغبات التي تنشأ منه كما تنشأ التبتة من البذرة.

ويمتاز الحب طيفاً للنشاط العاطفي، عن المشاعر الخاملة كالفرح أو الحزن. فهذان بمثابة تلويح يصبغ أنفساً. «يكون» المرء حزيناً أو فرحاً في سلبية محضة. فالفرح بذاته لا ينطوي على نشاط ما، وإن قاد ربما إلى ذلك النشاط، أما حب شيء، فعلى التقيض ليس ببساطة «حالة ساكنة»، وإنما هو نشاط نحو المحبوب. وأما لا أشير بذلك إلى الحركات الجسدية أو الروحية التي يثيرها الحب، بل إن الحب في ذاته وتكوينه فعل متعدٍ نسعى به سعياً نحو من نحبه. فلو مكثنا على بعد مئة فرسخ من الموضوع، فأنا نفيض نحوه إن كنا نحبه حتى من غير تفكير فيه، بفيض غير محدد وذو طابع إيجابي وحرار. وهنا ما نلاحظه بوضوح إذا عارضنا الحب بالبغيض؛ لأن بغيض أحد أو شيء ليس «حالة» سلبية كحالة الحزن، وإنما هو بشكل ما فعل،

وفعل سلمي رهيب يدعّم الموضوع المبعوض بشكل مثالي، وهذه الملاحظة بوجود نشاط عاطفي نوعي مختلف عن الأنشطة الحسية والروحية الأخرى كلها كالتشاطر الفكري والرغبة والنشاط الإرادي، تبدو لي ذات أهمية حاسمة من أجل علم نفس دقيق للحب. لأننا إذا تكلمنا عن الحب فإننا نصف دائماً تقريباً عواقبه أو تبعاته وأسبابه المولدة أو نتائجها. ونكاد لا نتناول الحب ذاته بملاقط التحليل فيما هو خاص به ويختلف فيه عن بقية الأمور النفسية.

والآن، قد يبدو مقبولاً أن يكون «الحب العلم» و«الحب المرأة» عنصر مشترك. ويمكن لهذا النشاط العاطفي، ولهذا الاهتمام الحار والإيجابي بكائن آخر لذاته، أن يتجه على حد سواء إلى شخص انثوي أو إلى قطعة من الأرض (الوطن مثلاً)، إلى صرب من الممارسة الرياضية: كالرياضة والعلم، إلخ. وكان يجب أن أضيف في النهاية، أن كل ما ليس نشاطاً عاطفياً محضاً، وكل ما هو مختلف عن «حب العلم» و«حب المرأة» ليس بحب بالمعنى الصحيح.

هناك «ضروب» من الحب حيث يوجد من كل شيء ما عدا حباً حقيقياً. هناك رغبة وفصول وإصرار وهوس ووهم عاطفي صريح؛ لكن، ليس هذا الوثوق الحار بكائن آخر أياً يكن موقفه منا. أما «ضروب الحب» حيث نحبها فعلياً، فيجب ألا ننسى أنها تحتوي عناصر أخرى كثيرة إضافة إلى الحب بالمعنى الدقيق *sensu stricto*.

أما بالمعنى الفصفاض، فنحن سمي «العشق» حباً، وهو حالة من حالات النفس شديدة التعقيد، حيث للحب بالمعنى الدقيق دور ثانوي، وستندلج يشير إلى هذا الحب لما عنوان كتابه: في الحب، بتعميم متعسف يكشف عن عدم كفاية أفق الفلاسفة.

وأنا أقول عن هذا «العشق» الذي تعرضه لنا نظرية البلورة وتعدّه نشاطاً قياساً في النفس: إنه صيق وشلل نسي في حياتنا الواعية، وبحس تحت سلطانه تكون أدنى وليس أكثر في الوجود المألوف. وهذا يقودنا إلى أن نرسم بخطوط عامة سيكولوجية فورة الحب.

V

العشق بالتالي ظاهرة من ظواهر الانتباه.

في كل لحظة نكتشف فيها حياة وعينا نجدها مشغولة بجمع من الأشياء الخارجية والدخالية. وهذه الأشياء التي تملأ حجم ذهننا في كل حالة، ليست ركائماً مبهماً. بل فيها دائماً حد أدنى من النظام وتسلسل هرمي. في الواقع، نجد بينها شيئاً بارزاً فوق الأشياء الأخرى ومفضلاً عليها ومضاء بشكل خاص وكأن بؤرة ذهننا ظللت بوهجها وعزلته عن البقية. وإن من أسس وعينا أن نتبّه إلى شيء. لكننا لا يمكننا الانتباه إلى شيء من غير صرف الانتباه عن أشياء أخرى نظل بسبب ذلك في شكل من الحضور الثانوي على شكل جوقة أو خلفية.

فإذا كان عدد الأشياء التي تشكّل عالم كل فرد كبيراً جداً، وكان حقل وعينا محدوداً جداً، فسوف يقوم بها نوع من الصراع من أجل عزو وعينا وإن حياة نفسنا وروحنا هي بشكل خاص ما يتحقق فقط في هذه المنطقة ذات الإضاءة القصوى. أما البقية، أي المنطقة المغفلة، وأبعد من ذلك، منطقة ما تحت الوعي، إلخ... فهي حياة بالقوة وتخصير ورسالة واحتياط محسوس. ويمكننا تصور الوعي المتنبّه كالمجال الخاص بشخصيتنا إذاً، يسوي القول إننا نتبّه إلى شيء والقول إن هذا الشيء ينتزع مكاناً ما من شخصيتنا.

ويحتل الشيء المتنبّه له في النظام الطبيعي، هذا المركز الممتاز مدة لحظات، ثم سرعان ما يطرد منه ليحلي المكان لشيء آخر. والوعي، باختصار، يتقلّب من شيء إلى آخر متوقفاً عنه قليلاً أو كثيراً حسب أهميته الحيوية. فلنصوّر أن انتباهنا شلّ ذات يوم، وظلّ مثبتاً على شيء. فسوف نظلّ بقية العالم مهملة، مبهمة وكأنها غير موجودة؛ ولسوف يكتسب الشيء المتنبّه له بشكل غير طبيعي في نظرنا أبعاداً ضخمة لغيب كل مقارنة ممكنة. أبعاد حدّ ضخمة حتى يحتلّ هذا الشيء في الواقع، مجال ذهننا كله، وسوف يكون وحده فقط، مساوياً في نظرنا هذا العالم كله الذي تركناه في الخارج بسبب صرف انتباهنا عنه كلياً. يحدث إذاً كما يحدث إذا قربنا من عيوننا يدناً. فهي على كونها صغيرة الحجم جداً، تكفي لتغطية بقية المشهد وتملأ ملئاً كاملاً حقل رؤيتنا. ويمتلك الشيء المتنبّه له بسبب الواقعة ذاتها وإعاً

أكبر ووجوداً أقوى مما لم تشبه له، ويشكل حلفية هائلة وشبهية تقريباً تنتظر في محيط ذهننا، وبامتلاكه واقعاً أكبر يشحن بالطبع، بتقدير أكرم، ويصبح أثنى وأهم ويعادل بقية العالم المظلمة.

وإذا تركر الانتباه رماً أطول أو بترداد أعظم مما هو طبيعي، على شيء، فإننا نتكلم عن «موس» فالمهوس إنسان ذو نظام تنبهي غير طبيعي. وقد كان عظماء البشر جميعاً تقريباً مهوسين، سوى أن عواقب هوسهم، و «فكرتهم الثابتة» تبدل لنا نافعة أو محترمة. لما مثل نيوتن Newton كيف استطاع اكتشاف نظامه الميكانيكي الكوني، أجاب:

Nocte dieque incubando

(بالتفكير فيه ليلَ نهار)، وهذا تصريح إنسان مهوس. في الحقيقة، لا أحد يحد لنا كيف هو نظاما التنبهي أنه يشكل لدى كل امرئ طريقة مختلفة. وهكذا تكون الحفة التي ينزلق بها انتباه رجل الدنيا من موضوع إلى آخر سبباً لتدوار لدى رجل ألف التفكير ملحقاً على كل موضوع بعناية جعله يطلق عصارته السريّة. والعكس صحيح. إذ يسبب لرجل الثب والتعب والقلية العدد الذي يتقدم به انتباه المفكر الذي يسير كشبكة أعماق مسحرجاً حشا الهاوية البوعر. ثم هناك أفضليات الانتباه المختلفة التي تشكل قاعدة الطبع ذاتها. هناك من يصاب بالذهول وكأنه قد سقط من خلال باب مسحور، إذا برز أثناء المحادثة معطى اقتصادي. ويتجه الانتباه عند شخص آخر تلقائياً بانحدار ذاتي نحو الفن أو الأمور الجنسية. ويمكننا قبول هذه الصيغة: قل لي إلى ما تشبه، أقل لك من أنته.

إذاً: أنا أحسب «العشق» ظاهرة من ظواهر الانتباه، وحالة غير طبيعية منها تحدث داخل الإنسان السوي.

ويدل على ذلك واقعة «العشق» البذنية. إذ يتقابل في المجتمع نساء كثيرات ورجال كثيرون. ففي حالة اللامبالاة، يتقل انتباه كل رجل وكذلك كل امرأة من أحد ممثلي الجنس المقابل إلى ممثل آخر. وتحمل أسباب من اجتذاب قديم، وقرب أكبر، إلخ، انتباه المرأة يقع على هذا الذكر أكثر قليلاً مما يقع على ذكر آخر؛ لكن الخلل في التاسب بين الانتباه إلى هذا وصرف الانتباه عن الآخرين ليس كبيراً. وإذا

استثنينا بعض الفروق الضئيلة نقول هكذا: إن كل الرجال الذين تعرفهم المرأة يكونون بخط مستقيم، على مسافة تنبيهية متساوية منها. لكن تورع الانتباه المتساوي هذا يقف ذات يوم؛ لأن انتباه المرأة يميل إلى أن يقع من ذاته على أحد هؤلاء الرجال. وسرعان ما يقتضي منها جهداً كبيراً كما تصرف تفكيرها عنه، وتعيى اهتمامها باتجاه رجال آخرين أو أشياء أخرى. وبذلك ينكسر الخط المستقيم. فيبرر أحد الذكور على مسافة تنبيهية صغرى من تلك المرأة

وليس «العشق» في بدايته غير هذا: انتباه يقع بشكل غير طبيعي على شخص آخر، فإذا عرف هذا الشخص أن يفيد من موقفه المميز ويغذي بشكل ماهر ذلك الانتباه، فإن ما تبقى يحدث بالآلية لا راد لها. ويجد نفسه كل يوم يتقدم صفاً الآخرين، صفاً اللامبالي بهم. وكل يوم ينتزع مكاناً أكثر من نفس المرأة المتنبهة. ثم تأخذ هذه المرأة تشعر بمعزها عن صرف الأنساء عن هذا الرجل المفضل. أما الكائنات والأشياء الأخر فتزحف شيئاً فشيئاً من مجال الوعي. وحينما تكس المرأة «العاشقة»، وأياً يكن اهتمامها الظاهري، ينجذب انتباهها، بفعل الثقالة ذاتها نحو ذلك الرجل. والعكس صحيح، إذ يكتمها جهداً كبيراً أن تنزعه للحظة واحدة من ذلك الاتجاه، وتنتج به نحو ضرورات الحياة. وقد رأى سقندال أعسطين بكاء حاداً أن الإلقاء بثقلنا هذا تلفاناً نحو شيء، هو من خواص الحب (حبي قلبي: وبه أسمى حيث أسمى).

إذ، لسنا نصدد إثراء لحياتنا الذهنية، بل على العكس تماماً، هناك إبعاد مطرد لأشياء كانت تشغلنا من قبل، فيضيق الوعي ولا يحتوي إلا على شيء واحد، ويشل الانتباه، فلا يتقدم من شيء إلى آخر. ويمسي ثابتاً متصلباً وأسير كائن وحيد! theia mania («موس إلهي») كما كان يقول أفلاطون. (ولسوف يرى من أين جاءت الصفة «إلهي» الملهشة والمسرقة جداً).

مع ذلك، لدى العاشق انطباع أن حياته الواعية أكثر ثراءً. فإذا قلص عالمه يصبح أكثر تركيزاً وتتلاقى قواه النفسية كلها لتتشتت باتجاه واحد. وهذا يعطي وجوده مظهراً زائفاً من تؤثر مفرط.

ويُضفي انحصار الانتباه على هذا الشيء المفضل، صفات عجيبة في آن واحد. لأن كمالات غير موجودة مفتعلة تظهر فيه. (لقد سبق لي أن بينت أن ذلك يمكن أن يحدث. لكنه ليس جوهرياً ولا ضرورياً كما افترض استدلال خطأ). وبمقدار ما يلامس الانتباه شيئاً وينزلق عليه، يكتسب هذا الشيء في الوعي قوة واقع لا يضاهي. إنه موجود كل ساعة بالنسبة لنا. إنه هنا دائماً، قربنا وأكثر واقعية من كل شيء آخر. أما الأشياء الأخرى فيجب علينا أن نحث عنها موجهين نحوها - بعناء انتباهنا - الذي هو بلاته ناثب بالمحسوب.

إننا نعثر هنا على شبه كبير بين العشق والانفعال الصوفي. فمن عادة الصوفي أن يتكلم عن «حضور الله». وهذه ليست مجرد جملة. بل ورابعا ظاهرة حقيقية. فلكثرة الصلاة والتأمل والتوجه إلى الله، يكتسب الله في نظر الصوفي صلابة جذ موصوعية حتى تسمح له ألا يختفي قط من حقله الذهني. إنه موجود هناك دائماً، ماضيا لا ينفك الانتباه عنه. وكل محاولة في الحركة يجعله يعثر على الله، أي: يسقط مرة أخرى في الفكرة عنه. وذلك ليس شيئاً مميزاً للمجبال الديني. فإذا كان لا يوجد شيء يمكن أن يحظى بالحضور الدائم عند الصوفي كما يحظى به عنده الله، كذلك العالم الذي يعيش سجين كاملة وهو مفكر في مشكلة، أو الروائي الذي يشغل باستمرار بشخصية خيالية، يعرفان كلاهما الظاهرة نفسها وهكذا كان بلزاك Balzac إذا قطع محادثة تجارية، قائلاً: «حسن! لنعد إلى الواقع! ولنتكلم عن سيزار بيروتو». وكذلك المحبوبة في نظر العاشق، تكتسب حضوراً كلياً ودائماً، وكأنها العالم كله مشرب بها. وما يحدث في الواقع هو أن العالم غير موجود في نظر المحب، فقد انتزعت المحبوبة منه وحلت فيه، لذلك يقول العاشق في أغنية إيرلندية: «حبيبتي، أنت حصتي من الدنيا».

VI

فلنقم بالحركات الرومانسية، ولنعترف أن الحب - وأكرر أنني لا أتكلم عن الحب بالمعنى الدقيق - حالة روحية دينا ونوع من الحماسة المؤقتة. فلا نستطيع أن نعشق من غير إماء الله ومن غير تقليص عالما المأوف.

وإن وصف «الحب» هذا الوصف، هو كما يلاحظ، عكس الوصف الذي وصفه به استدلال. فعوضاً عن مراكمة أشياء كثيرة، (كمالات) فوق شيء، كما تزعم نظرية

البلورة، فإنَّ ما نصنعه هو عزل شيء بشكل غير طبيعي، ونظِّل وحيدٍ معه جامدين مشلولين كالذيكَ إزاء الحطَّ الأبيض الذي يتَّوَمه مغناطيسياً.

ولا أزعِم بذلك أن أهوي بسمعة واقعة الحبِّ الكرى التي وهبت التَّاريخ العامَّ والخاصَّ وهجاً عجيبيّاً. الحبُّ عمل من أعمال الفنِّ الكبرى، وعمليّة رائعة تقوم بها النفوس والأجسام. لكنّه يحتاج بلا ريب، كيما يحدث، إلى أن يعتمد على جانب من عمليّات ميكانيكيّة، أو توماتيّة، من غير روحانيّة حقيقيّة وإنَّ فرضيّات الحبِّ الثمينة جدّاً كلّ بمفردها، غيبيّة إلى حدٍّ ما، وهي كما قلت تعمل بشكلٍ ميكانيكيّ.

وهكذا، لا وجودٌ لحبٍّ من غير غريزة جنسيّة. والحبُّ يفيد منها، كما من قوّة خام، وكما تفيد سفينة شراعيّة من الرِّيح. والغريزة الجنسيّة آليّة أخرى من تلك الأليّات المحمّقاء الجاهزة فائماً للانطلاق بشكلٍ أعمى، والتي يفيد منها الحبُّ ويمتطيها بصفته فارساً حيناً ولا يس أن كنّ حياءَ روجيه عليا والمقدّرة جدّاً في ثقافتنا، محالّة من غير الخلطة التي تؤدّيها آليات دنيا لا نحصى

وإذا سقطنا في هذه الحالة من انطِيق الذهني، ولخفاق النّفسي الذي هو العشق، فقد هلكنا. في الأيام الأولى ستطبع أن تصارع لكن، إذا حدث بمقياس ما خلل بين الانتباه المصروف إلى امرأة والاساء الذي يوليه الآخرين ونقّة الكون، فلن يكون في قدرتنا وقف العمليّة.

والانتباه هو أداة الشخصيّة الفاتكة؛ إنّه الجهاز الذي ينظّم حياتنا الذهنيّة. فإذا أصيب بالشلل، لا يَبقي لنا حرّيّة ما في الحركة. ويجب علينا أن نوسّع مرّة أخرى حقل وعينا كيما ننقذ أنفسنا؛ لذلك كان من الضّرورة بمكان أن ندخل فيه أشياء أخرى تنزع من المحبوب احتكاره له. فإذا استطعنا أن نرى، إيان احتدام العشق، المحبوب فجأة في منظور انتباهها الطّبيعي، فقد تلاشى قدرته السّحريّة. لكن، ينبغي لنا من أجل صنع ذلك، أن ننته إلى هذه الأشياء الأخرى، أي ينبغي لنا أن نخرج من وعينا ذاته، الذي يحتله من نحبِّ احتلالاً كاملاً.

لقد سقطنا في حُجرةٍ معلقةٍ من غير منفذٍ فيها إلى الخارج. ولا يمكن لشيءٍ من الخارج أن يتغلغل فيها ويسهلّ لنا الهرب عبر الثّقب الذي تفتحه لنا. وإنّ نفس

العاشق تفوح بحجرة مريض مطبقة، ذاتِ هواءٍ حبيس تغذيه الرئاتُ ذاتها التي تتنفسه.

لذلك يميل كل عشق ألياً نحو الجنون، فإذا ترك لداته فإنه يتضاعف حتى الحدود القصوى الممكنة.

وهذا ما يعرفه «الغزاة» من كلا الجنسين. فإذا ما تركّز انتباه امرأة على رجل، يسهل جداً على هذا الرجل أن يملأ بالها ملئاً كاملاً. يكفيهِ لذلك لعبةً بسيطةً من الشد والإرخاء، من الرجاء والأزدراء، ومن الحصور والغياب. ويعمل نبض هذه التفتية كمخلّعة هواء في انتباه المرأة، وينتهي إلى إفراعه من كلّ ما تبقى من العالم. وما أجمل قول شعينا: «متنصّ الدماغ!» في الواقع: المرأة يذللها ويمتصّها شيء. وإن معظم «الفراميتات» تنقلّص إلى هذه اللعبة الميكانيكية التي تلعب على انتباه الآخر.

ولا يُنقذ العاشق سوى صدمة يلقيها بعمق من الحرج، ومعاملة يرغمه أحدٌ ما عليها. ونعلم أنّ الغيب والأسرار قد تكون علاجاً جيداً لعاشقين. ولتلاحظ أنها تعالج الانتباه. فبعد الشيء المحبوب يقطع عنه الغذاء، تنهش، إذ يسمع البعد عناصر جديدة في الشيء، من إبهاء، إلهاء، حياء. والأسرار إذ تُحجر العاشق على خروجهم من ذواتهم مادياً، وتحلّ ألف مشكلة صعبة بأسرع ما الإطار المألوف وتضغط علينا بألف شيء غريب، تستطيع أن تكسر كلمة سرّ الهوس، وتمتص مسامات في الوعي المغلق الذي يدخله مع الهواء الطلق، المنظور الطبيعي.

ويصح هنا أن نواجه اعتراضاً قد يكون خطراً للقارئ بعد قراءته الفصل السابق لما عرفنا العشق أنّه تثبيت (أو تركيز) الانتباه على شخص آخر، لم نعرّله بشكل كافٍ عن ألف حالة في الحياة حيث شؤون سياسية واقتصادية ذات خطورة وضرورة، تحجر اهتمامنا بإفراط. وإن معظم إثارة المثير تقريباً تأتي من الاستجابة للمنه بالضرورة. ولقد كان وندت Wundt أول من فرق - منذ سبعين عاماً على الأقل - بين الانتباه الإيجابي والانتباه السلبي. هناك تنبه سلبي إذا دوّت طلقة في الشارع، إذ تفرض الضوضاء غير المألوفة نفسها على سير وعيا التلقائي وترغمه على الانتباه. ولا وجود لهذا الفرض عند من يعشق، وإنما يتجه انتباهه من تلقاء ذاته إلى المحبوب.

وقد تصف هنا سيكولوجيا دقيقة لهذه الظاهرة، موقفاً ظريفاً ذا وجهين ننتبه فيه طوعاً وقسراً في آن واحد.

إذا فهمنا ذلك فهماً دقيقاً، يمكننا القول إنَّ كلَّ من يعشق، يريد أن يعشق. وهذا يبعد العشق الذي هو في النهاية، ظاهرة طبيعية، عن الوسواس الذي هو ظاهرة مرضية. فالوسواس لا «يثبت» عند فكرة بميل ذاتي. والمخيف في حالته تحديداً، هو أنَّ الفكرة، وإنَّ تكن فكرته، تظهر في داخله بطابع مقروض شرس وغريب وتنبع من «آخر» مجهول وغير موجود.

توجد حالة واحدة بحسب يسير فيها انتباهنا بقدمة ذاتها ليتثبت (أو ليركز) على شخص آخر، وليست مع ذلك حالة عشق. إنها حالة البغض. لأنَّ الحبَّ والبغض نوعان عدوان متماثلان ومتضادان في كلِّ شيء. وكما يوجد عشق، يوجد «بغاض» وليس بوفرة أقل.

وإذا طلعتنا من فترة عشق، بحسب بانطبع شبيه بانطبع الاستيقاظ الذي يجعلنا نخرج من فحج حيث تردهم الأحلام. وسررت حينئذ أن المطر العام أوسع وأكثر تهوية، ونلمح الانعلاق وخلقلة الهواء كلها، التي كان يعانيها دهنا الهاوي، ونشعر خلال مدة ما بتأرجحات الناهبين وضعفهم وكسهم.

وإذا بدأت عملية العشق، فإنها تجري برعاية موسسة. أي، أنَّ كلَّ من يعشق يعشق ذات العشق: الذكي كالأحمق، والشاب كالعجور، والرجواري كالفتان. وهذا الأمر يؤكد طابعه الميكانيكي.

أما الشيء الوحيد الذي ليس ميكانيكياً خالصاً فيه، فهو بدايته. لذلك هي تلتفت انتباه علماء النفس أكثر مما يلمته أيما جانب آخر من الظاهرة. ما الذي يجعل انتباه امرأة يتثبت على رجل معين، أو انتباه رجل على امرأة؟ أي صنف من الصفات تهب شخصاً مزينة تتقدم صف الآخرين، غير المميز؟ لا ريب في أنَّ هذا هو الموضوع الأهم، لكنه في آن واحد ذو تعقيد كبير؛ لأنه إذا كان من يحب يحب الحب ذاته، فليسوا جميعاً يحبون للسبب ذاته، فلا توجد خُلة ما تحب بشكل شامل.

لكن، أخرى با أن نبين قبل أن ندخل في موضوع جدِّ شأنك كموضوع عما هو الممحبوب، وعما هي نماذج أولويات الحب المختلفة، أن نبين الشبه غير المنتظر بين

العشق بصفته شللاً في الانتباه، والتشويق، وما هو أخطر من ذلك؛ حالة التثويم المغناطيسي.

VII

عشق وجذب (أو غيبوبة ووجد) وتثويم مغناطيسي

تعرف ربّة البيت خادمتها عاشقةً إذا لاحظت عليها شرودها.. إذ لا تملك المرأة المسكينة اتساعها حرّاً لتعبته جهة الأشياء المحيطة بها. إنها تعيش مغفلةً ومنكفئة على نفسها متأملة في داخلها ذاتها، صورة المحبوب الحاضر دائماً ويصفي هذا التركيز على الناغل الذاتي على العاشق مظهرٌ مسرّبٌ أو مجنونٌ فرمصحور. والعشق في الواقع فتنة وسحر. ولقد رمز شراب تريستان *Tristán* السحري دائماً بإيحاء مرن، إلى عملية «الحبة النفسية».

في جمل اللغة المسمّلة التي تتكشف فيها لمع قديمه حدّ، يساع رائعة من علم نفس صحيح بالفراط، ولم تسجل بعد إن ما يعيش هو «سحر» دائماً ولقد بين لنا اسم التقنية السحرية المعصر لموضوع الحبة أن المذهن العقل مندع اللغة، لاحظ الطابع الفائق للعادة غير القابل الشفاء لدي سقط مع العاشق

إن أقدم بيت شعري هو الصيغة السحرية التي تسمى *cantus y carmen* لقد كان فعل الصيغة وتبنيها السحرية *la incantatio*. ومن هنا جاءت *encanto* سحر وفتنة وفي الفرنسية جاءت *charme* من *carmen*.

لكن، يوجد في رأيي، أيّاً تكن صلات العشق بالسحر، شبه أعمق من كل ما نحفظ حتى الآن، بين العشق والتشويق. وكان يجب أن تستشف هذه القرابة الوثيقة من واقعة أن الصومي يتبنى دائماً تطابق مذهب كلمات وصوراً إيروميّة كيما يعر عن نفسه. وقد لاحظ ذلك كل من شغل بهذه الظاهرة الدينية، لكنهم حسوا كافيّاً الإعلان أن الأمر مجازات لا أكثر.

ويحدث مع المجاز ما يحدث مع (الموصة). هناك أناس يحسبون إذا وصفوا شيئاً بالمجاز أو الموصة أنهم قد أزالوه، ولا حاجة بهم إلى مريد من البحث. وكأنّ المجاز

و(الموضوعة) لم يكونا واقعين من طراز الوقائع الأخرى ذاتها، وكأنهما غير مزودين بما لا يقل عنها بالثبات، وغير خاضعين لأسباب وقواتين جدَّ فعَّالة كذلك التي تحكم المدلّلات النجميّة.

لكن، لئن لاحظ كلٌّ من درس التصوف كثرة المفردات الجنسيّة فيه، لم يلاحظوا الواقعة المملّة التي تضمّي على التصوّف حطّورته الحقيقيّة؛ لأنّ العكس صحيح، فالعاشق يميل إلى استعمال تعابير دينيّة. فالحبّ عند أفلاطون هوس «إلهي» وكلّ عاشق يسمّي محبوبته «إلهيّة»، ويحرّس قريبا «كأنه في السّماء»، إلخ. وهذا التّبادل الطّريف في الكلام بين الحبّ والتّصوّف يجعلنا نخمّن وجود أمر مشترك بينهما.

والعمليّة الصّوفية كيميكانيرم سيكولوجي، تشبه العشق في الواقع. إنّها تشبهه جدّاً إلى درجة تتطابق معه حتّى بالتّفصيل بكونها رتسة شكل مصعج. وإذا كان كلّ من يحبّ يحبّ الحبّ ذاته، فإنّ الصّوفيّين في كل الأزمنة والأمكنة قد حطّوا الخطوات ذاتها وقالوا في الواقع، الأشياء ذاتها

خذوا أيّ كتاب صوفي - من الهدى أو من الصين، سواء أكان إسكندريّاً أم عربيّاً، جرمانيّاً أم إسبانيّاً - تحدّوه دائماً بصدد دليل متعال، وبصدد طريق الذّهن إلى الله. وإنّ المحطّات والعربات هي هي ذاتها دائماً ما عدا فروفاً حارحيّةً وعرضيّةً!

وإني أفهم تمام الفهم غياب التّعاطف الذي أدته الكنائس دائماً نحو الصّوفيّين، وكأنّها تخشى أن تجلب مغامرات الجذب هدرّاً لسمعة الدين. وصاحب الجذب هو إلى هذا الحدّ أو ذاك مجنون. إذ يقصّه الاعتدال والوضوح الذّهني. وهو يضيف على علاقته بالله طابع قسّصيّ يثير نفور صفاء رجل الدين الحقيقي، الخطير. وفي تطابق نادر مع ذلك، يشعر المعلّم الكورنوشوسي باحتقار نحو الصّوفي الطّاوي، نظير الاحتقار الذي يشعر به اللاهوتي الكاثوليكي نحو الراهبة المستتيرة. وإنّ أنصار الهرج في كلّ نظام يؤثرون دائماً فوضى الصّوفيّين وسكرهم على وضوح ذهن الكهّان الصّافي

(1) الفرق الوحيد، ويكون أحياناً هاماً، هو هذا لقد كان بعض الصّوفيّين «هوى ذلك» معكبين كباراً وقد نقلوا إليها إلى جانب تصوّفهم، إيديولوجيا عبقرية أحياناً. وهكذا كان أفلاطون والمعلم ليكهارت. لكن صوفيّتهما بمعناها الصّحيح مطابقة إلى أكثر أشكال الجذب الصّوفي ابتداءً - المؤلّف.

والمُنظَّم، أي على الكيسة. وأنا أسف لعدم استطاعتي أن أوافقه على هذا الاختيار. يعنني من ذلك مسألة صدق. ذلك أن كلَّ لاهوت يبدو لي أنه يقلل إلينا كمية أكبر من الألوهة، ولمحاتٍ ومعاني أكثر من مواجد الصوفيين كلها معاً. فعوضاً من اقتراننا من صاحب الجذب (أو الوجد) يجب أن نمسك به بكلمته، وتلقَى كل ما يأتي بنا به من انعماساته المتعالية، ثمَّ ننظر بعد ذلك إن كان ما يقدِّمه لنا يستحقُّ العناء والحقيقة هي أن ما يستطيع أن ينقله إلينا بعد مرافقته في سفره السَّامي، شيء صئيل القيمة. وأنا أحسب أن الروح الأوروپيَّة تجد نفسها قريبة من شعور جديد بالله، ومن تحقُّقات جديدة حول هذه الواقعة، وهي أهمُّ الوقائع كلها. لكنني أشكُّ كثيراً أن يأتي ثراء أفكارنا حول الألوهة من طرق القصص التَّحتيَّة، وليس عبر طرق الفكر المنهجي البُر. عبر اللاهوت وليس عبر الجذب (أو الغيبوبة).

لكن، فلنعد إلى موضوعنا.

والتصوف أيضاً ظاهرة من ظواهر الانتباه.

وأول ما تقترحه على الثقافة الصوفية أن تركز مباحثها على شيء، على أي شيء؟ تكشف لنا اليوغا، وهي تقيِّمُ الجذب الأسمر والأعسم ولأشهر، سدكاه عن الطابع الميكانيكي لكلِّ ما سوف يحدث لنا من ثمَّ، لأنها تحسب عن ذلك السَّؤال: نركِّزه على أي شيء، ليس الشيء، إذنه ما يصف العملية ويوحى بها، وإنما هو يصلح فقط كحجَّة كيما يدخل الدهر في موقف غير طبيعي. في الواقع، يحب الانتباه إلى شيء ببساطة على أنه وسيلة لصرف الانتباه عن سائر أشياء العالم الأخرى. ويبدأ الطريق الصوفي بإفراغ الوعي من تعدُّد الأشياء الموجودة فيه عادة، ويسمح بحركة الانتباه الطَّبيعيَّة. لذلك كانت نقطة الانطلاق عند سان خوان ديلاكروت من أجل كلِّ تقدِّمٍ لاحقٍ «ليست الهادي»، وكسر حدة الشهوات والفصول؛ وكما تقول سانتاتريسا: «تحلَّ كبير عن كلِّ شيء»؛ أي: قطع جذور مصالحن الدنيويَّة المتعدِّدة كيما يستطيع «الانجذاب» نحو شيء آخر (حسب سانتاتريسا) بالمثل يستطيع الهندوسي navatam na pasyati. أن يكفَّ عن رؤية التعدد والتنوع كشرط للدخول في التصوف.

وتتأل هذه العمليَّة بإبعاد الأشياء التي يروح ويحيي بينها انتباهنا في العادة، بتثبيت الانتباه تثبيتاً حالصاً. وتسمَّى هذه الممارسة في الهند كاسينا kasina، التي يمكنها أن تفيد من كلِّ شيء. مثلاً: يصنع المأمل لنفسه قرصاً من الطين ويجلس قربه ويثبت

نظرت عليه، أو ينظر من مرتفع ما إلى حريان جدول، أو يتأمل بقعة ما ينعكس الضوء عليها، أو يشعل ناراً، أو يضع شاشة يفتح فيها نقياً وينظر إلى الوميح من خلاله، إلخ.. ويبحث عن أثر مخللة الهواء ذاته المشار إليه من قبل، والذي يمتص العشاق بموجبه: «أدمغة بعضهم بعضاً».

ولا يوجد جذب صوفي من غير إفراغ مسبق للذهن. يقول سان خوان ديلاكروث: «لذلك يأمر الله بأن يكون المذبح الذي تقدم فيه الذبائح مفرغاً من الداحل». «تذكرك النفس كم يريدنا الله فارغة من الأشياء كلها». ويعبر صوفي ألماني بقوة أعظم عن ابتعاد الانتباه هذا عن كل ما ليس شيئاً واحداً، أي الله، فيقول: «لقد خلعت ولادتي». ويقول سان خوان نفسه على شكل حميل: «أنا لا أرى قطيعاً، أي: لا أحتفظ بأشغال ما».

والآن يجيء ما هو أكثر إدهاشاً: ما إن يُفرغ الذهن من الأشياء كلها، حتى يؤكد لنا الصوفي أنه يجد الله أمامه، وأنه يجد نفسه مملواً بالله. أي: أن الله يكمن بالضبط في هذا الفراغ؛ لذلك يتحدث المعلم إيكهارت Eckhart عن «صحراء الله الصامتة»، وسان خوان عن «ليل الروح المظلم»، مظلم مع ذلك، ملائ سوراً، حد ملان لمجرد وجود النور فقط، حتى لا يصطبغ اللون شيء فصح طلاماً. إن خاصية الروح المظلمة والمفاعة جبال عواطفها الخاصة وملوكها كلها هي في ألا تمنع شيء ولا تفهم شيئاً على شكل حاص، مقيمة في مراعيها من الظلمة والدجى، وتعتق كل شيء باستعداد كبير كيما يتحقق فيها قول القديس بولس.

Nihili habentes et omnia possidentes

«لا تملك شيئاً وتملك كل شيء». ويسمى سان خوان، في موضع آخر، هذا الفراغ المملوء والظلمة المضيتة بأعذب صيغة، فيقول: «إنها الوحدة الصاخبة».

• • •

إننا، نصل إلى أن الصوفي، كما العاشق، يبلغ حالته غير الطبيعية «مبتهاً» الانتباه على شيء ليس له من دور آخر مؤقتاً غير صرف الانتباه عن كل شيء آخر، ويجعل فراغ الذهن ممكناً.

لأنه، لا «المنزل أو المقام» الأخرى ولا مستوى الحياة الوحيدة الأكبر هو فقط ذلك الذي ينظر منه الصوفي إلى الله، صارفاً الانتباه عن كل شيء آخر. فهذا الإله الذي يمكن

النظر إليه ليس إلهاً حقاً. والله الذي له حدود وشكل، الله المفكر فيه تحت هذه الصفة أو تلك، باختصاره، الله الذي يمكن أن يكون موضوعاً للاتناء ويشبه في حالته تلك شيئاً مفرطاً الأشياء الدنيوية، ليس إلهاً حقيقياً ومن هنا المنصب الذي يعرض لنا من حين لآخر من صفحات التصوف بشكل فيه مفارقة، ليؤكد لنا أن الغاية هي عدم التفكير «حتى» في الله. وسبب ذلك واضح: إذ لشدة التفكير فيه، ولفرط الانجذاب إليه، يأتي حين من الدهر يكف فيه عن أن يكون شيئاً خارج الذهن ومختلفاً عنه، وموضوعاً خارج الذات وإزاعها. أي يكف عن أن يكون شيئاً في الخارج objectun فيتحوّل إلى شيء في الداخل injectun. وينساب الله في الروح ويختلط بها، أو بقول معاكس، تلوب الروح في الله وتكف عن الشعور به كأنه مختلف عنها. هندي هي الوحدة (la unio) التي يطمح إليها الصوفي. تصبح هذه الروح، أقول روح هذه الروح، شيئاً واحداً والله، تنقل إلينا سانتا تيريسا في «المنزل أو المقام السابع». ولا يظنن أحد أن هذه الوحدة يحس بها كشيء مؤلم يحصل عليه إلا، ثم يفقد بعد ذلك ويلمح الصوفي الجذب (أو العسوة) في طابع الاتحاد الهائلي والدائم كما يقسم العاشق بصدق على حبه الأبدى ونسراً ما ندر مرة سكني الاتحاد من بعضهما: الأول هو مثل شمعتين تتحدان اندداً ونقياً حتى يصبح نوراً واحداً لكن، يمكن بعد ذلك فصل الواحدة عن الأخرى وتطلان شمعتهما. والثاني مع ذلك، هو «كما يسأقط من السماء على نهر أو يبعث حيث يصبح الماء كله ماءً واحداً، حتى لا يمكن تمييز ماء النهر من ماء السماء ولا الفصل بينهما. أو كنهر صغير يدخل البحر فلا توجد وسيلة للفصل بينهما، أو كحجرة ذات نافذتين يدخل منهما ضوء كبير، وإن يكن منفصلاً، يصبح ضوءاً واحداً».

ولقد علّل إيكهارت جيئاً حدًا التديني النسبي للحالة التي يكون فيها الله موضوعاً للذهن. «إن الاشغال الحقيقي بالله هو في الروح، وليس في التفكير في الله على نمط واحد وباستمرار. فلا ينبغي للمرء أن يكون إله مفكراً فيه فقط، لأن التفكير إذا توقف، فسوف يتوقف أيضاً ذلك الإله». بالتالي، ستكون الدرجة العليا في الطريق الصوفي تلك التي يكون فيها الإنسان مشعاً بالله، وبصير إسفجة من الألوهة ويمكنه حينئذ أن يعود مرة أخرى إلى العالم ويهتم بشؤونه الأرضية، لأنه سيعمل في الواقع، كأداة لله. ولن تكون رغباته وحطاه وأعماله في العالم شيئاً خاصاً به ولا يهتم شيء مما يعمل أو يحدث له، لأنه «هو» يكون غائباً عن الأرض، غائباً عن رغبته أو عمله ذاته، ومحضاً

أو كتيماً إزاء كل ما هو محسوس. فقد هاجر شخصه الحقيقي إلى الله، وانصب فيه الله، ويصبح دمية ميكانيكية محسب و «صنيعة» يشعلها الله. (والنصوف في دروته يلامس دائماً حدود «التعطيل» quietimo).

ويجد هذا الموقف المتطرف نظيره في عملية «العشق». فإذا استجاب الآخر نظراً فترة من «الاتحاد» الانتقالي، يقل فيها كل فرد إلى الآخر حذور كيانه. ويحيا - أي يفكر ويرغب ويعمل - ليس انطلاقاً من ذاته، وإنما انطلاقاً من الآخر. وبذلك يكف عن التفكير في المحبوب لفرط وجوده في داخله. ويلاحظ ذلك فيما ترمز إليه ملامح الوجه، كما يحدث في كل الحالات الحميمة. إذ تناظر فترة «تثبيت» الانتباه المشنوه والمقصود على المحبوبة التي ما تزال خارج المرء، حركة من الانكفاء على النفس والتركيز. فالعيان جامدتان والظرة صلبة، والرأس يميل إلى التطلع من فوق الصدر، والجسم يكتمش إن أمكن ذلك. ويمس المظهر كله لمثل مع الشكل البشري شيئاً محدباً وكأنه مغلق. فحين نحس صورة «محبوب» في حجرة أسنانها المطبقة لكن، إذا «جاءت» غيبوبة الحب وصارت «المحبة لنا، بالحرى، أكون أنا داسي، وأنا المحبوبة، يظهر على الوجه هذا التمعج الصريف الذي تحنى فيه أسفاده، تفرق العينان النظرة التي تصبح صمماً، وتنزل على كل شيء، من غير أن تتركز، على شيء. وتتكرم فتداعب الأشياء أكثر مما تراها. وكذلك يكون الفم شبه مفتوح على سمة شاملة تقطر من غير انقطاع من صواري الشفتين. إنها هيئة الأبله، وهكذا هي هيئة البلاهة وتفقد أنفسنا النظام ودقة الموقف إذا لم تجد شيئاً خارجياً ولا داخلياً تثبت عليه انتباهنا ونشعر بأنفسنا هائمين خفيفين. ويقتصر نشاطنا على السباح على السطح نحو الشمس الأبخرة الممتصة من صفحة أنفسنا، كما تنطلق من ماء راكد.

إنها حالة «الجدب» المشتركة بين العاشق الصوفي⁽¹⁾، فلا تعنيهما في حير أو شر هذه الحياة ولا هذا العالم؛ لأنهما كما عن أن يكونا مسألة لهما فالأشياء التي نعملها ونعانيها لكونها تمس أعماق دواخلنا، تتحول في الموقف الطبيعي، إلى مشاكل لنا، وتقلقنا، وترهقنا؛ لذلك نشعر بوحودنا ذاته كتفل ندعمه براحة يدنا، بعاء. لكننا إذا نقلنا هذه الثروة الحميمة إلى منطقة أخرى، وإلى وجود آخر خارج العالم، فإن ما

(1) لا أشير، كما يلاحظ في شيء إلى «القيمة» الدينية التي تناظر «حالة الجدب». فهذه هنا اسم بالمعنى اللغوي لحالة نفسية خاصة بالصوفيين كلهم في كل الأديان. - المؤلف.

يحدث لنا فيه يفقد فعاليته ويظل من غير تأثير علينا، وكأنه موضوع بين مزدوجتين. وإذا سرنا وسط الأشياء نشعر بأنفسنا قد قلنا الوزن. وكأنما يوجد عالمان دوا أبعاد مختلفة، لكنهما متداخلان، يعيش فيهما الصوفي؛ هو يعيش في العالم الأرضي في المظهر فقط، بينما يعيش في الحقيقة، في عالم آخر، وفي منطقة متعزلة يعيش فيها وحيداً مع الله.

Deum et animan. Nihilne plus? Nihil omnio.

الله والروح. ولا شيء آخر؟ لا شيء، الله، يقول القديس أغسطين. وكذلك العاشق يتقلّب بيننا من غير أن نفعه شيء آخر سوى الاحتكاك بمحيط حساسيته. هو يرى حياته ويعتقد أنها قرّرت مسبقاً وإلى الأبد.

والحياة في حالة الحذب صوفية كانت أم عشقية تفقد ثقلاً وخشونة. فينسم السعيد لكل ما يحيط به بأريحية سد عظيم لكن، أريحية السيد العظيم ضئيلة دائماً ولا تستلزم جهداً. وأريحية قليلة السخاء حدّاً في الواقع، هي صادرة عن الأزدراء. فمن يحسب نفسه من طبيعه على يدع بأريحية الكائنات، كانت من رتبة دنيا لا تستطيع أن تلحق به صرراً، لسبب سيطر كونه «لا يعامل معهم» فولا يعيش معهم. وقمة الأزدراء أننا لا نفضل فكشف غيوب الآخر وإنما سقط عليه من علياننا التي لا نترك صوة سعادتنا الملائم وهكذا كل شيء. حمل ونصف في بحر الصوفي وتظيره المحب. فإذا نظر إلى الأشياء مرة أخرى بعد مرحلة الذهول، فإنه لا يراها في ذاتها، وإنما معكوسة في الشيء الوحيد الموجود له: الله أو المحبوب. وما يقصها من لطف، تضفيه عليها المرأة الرائعة التي يتأملها فيها. وهكذا يكهارت الذي نبذ الأشياء فتلقاها مرة أخرى من الله، كمن يولي المنظر الطبيعي ظهره فيجده معكوساً مجسّداً في سطح البحيرة الصّغير الرائع. أو كأشعار مواطننا سان خوان ديلاكروث، المشهورة:

مضي عبر هذه الأيكة بسرعة

ساكباً ألف جمال.

وإذا سار ناظراً إليهما

بصفحة وجهه وحدها

جعلها تكتسي بالجمال.

ويضغط الصوفي نفسه إسفنتجة الألوهة، قليلاً على الأشياء: حينئذ ترشح الألوهة سائلة وتطليها. وكذلك المحبة.

لكننا سنسقط في الخطأ إذا شكرنا للصوفي أو للعاشق هذه «الأريحية». إنهما يحتفیان بالكائنات بعدم الاهتمام بهنّ ذاته في الحقيقة. إنهما يسميان لشأنهما بسرعة. في الواقع، يرعجهما قليلاً أن يحتجزاً كثيراً، كما يزعم السيد العظيم «اهتمام الفلاحين». لذلك كانت لطيفة عبارة سان خوان ديلاكروث حينما يقول:

أبعدهم يا حبيبي
فأنا أطيّر طيراً.

وإنّ لذة حالة الجذب، أينما مثلته تكمن في أن يكون المرء خارج العالم وخارج ذاته. وهذا ما تعنيه حرفياً *tasis - ex*: خارج الذات وخارج العالم.

ويصلح أن نلاحظ هنا، أن هناك مودحين من البشر لا بتفتان: أولئك الذين يشعرون بالسعادة أنّها خارج الذات، والذين يشعرون على العكس منهم بالنساء إذا كانوا في كامل وعيهم. وكثيرة للغاية الوسائل الموحدة للخروج من الذات بدءاً من احمرّة حتى الغيبوبة الصوفية. كما هي كثيرة جداً الوسائل التي تحدث حالة الوعي بدءاً من الدوش حتى الفلسفة. وهاتان الفئتان من البشر متاعدتان في كلّ مستويات الحياة وهكذا يوجد أنصار الفن «الوجداني» أو الجذبي، الذين يرون أنّ التمتع بالجمال يكون «بالانفعال». وهناك آخرون بالمقابل، يحكمون على المتعة الفنية الحقيقية بالحفاظ على الصفاء الذهني الذي يسمح بتأمل الموضوع ذاته تأملاً بارداً وواضحاً.

لقد صرّح بودلير Beaudelaire تصريحاً جليلاً لما أحاب عن سؤال حول أين يُفضّل أن يعيش. «في أيّما مكان، في أيّما مكان». شرط أن يكون خارج العالم!.

إنّ الرغبة في الخروج من الذات خلقت أشكالاً القصص كلها: سواء أكانت سكرام أم تصوفاً أم عشقاً، إلخ. وأنا لا أقول بذلك إنّها كلّها تحمل «القيمة» ذاتها. إنّما أوحى أنّها تنتمي إلى الصنف ذاته ولها جذر يفرص في القصص. لذلك لم يكن مصادفة استعمال صورة الخطف أو الانتزاع استعمالاً متطابقاً في التصوف والحبة. وانتزاع المرء هو ألا يسير على قدميه ذاتهما، وإنّما هو شعوره بأنّ أحداً أو شيئاً ما يحمله. والخطف هو أوّل

أشكال الحب محفوظة في الميثولوجيا تحت نوع السطور⁽¹⁾ صياد الحوريات اللاتي يجلسن على كفليه.

ولقد ظلت في طقس الزواج الروماني بقية من الخطف الأصلي: إذ ما كانت تدخل الروجة بيت الزوجية يقدمها ذاتها وإنما يحملها الزوج في الهواء لتلا تلاء العتة. وآخر تصعيد رمزي لهذا الشكل «غيبوبة» الراحة الصوفية ولارتفاعها في الهواء، وإغماء العشاق.

لكن هذا التوازي الملغش بين الجذب والحب يكتب مظهراً أخطر من ذلك إذا قارنا الشيتين كليهما بحالة أخرى غير طبيعية للشخص. وهي التنويم المغناطيسي.

لقد لوحظ مرة أن التصوف يشبه التنويم المغناطيسي بإفراط. إذ يوجد في هذا أو ذاك غيبوبة وهلوسات وحتى آثار جسمانية متطابقة، كعدم الحساسية والتخشب.

وأنا، من جهتي، كنت أؤمن دائماً وجود تقارب بين التنويم المغناطيسي والعشق. ولم أجرو قط على صوغ هذا التفكير، وسبب ذلك يوجد كما أرى، في أن التنويم المغناطيسي يبدو لي أيضاً ظاهرة من طواهر الانتباه. ومع ذلك، لم يدرس أحد على علمي، التنويم المغناطيسي انطلاقاً من وجهة النظر هذه. على الرغم من أنه توجد في متناول اليد واقعة كالنوم الذي يرتبط من الجانب النفسي، بالعدالة النفسية. فقد لاحظ كلاريد Claparide منذ ستين كثيرة، أننا نقارب النوم بمقدار ما نستطيع صرف الاهتمام بالأشياء وإلغاء الانتباه لها. وتكمن التقية التي تسهل النوم في أن يستجمع قتها على شيء ما أو على نشاط ميكانيكي، كالحكي مثلاً. ونقول إن النوم الطبيعي كما الغيبوبة هما تنويم مغناطيسي ذاتي.

لكن، هاهو بابلو شيلدر Schilder، وهو أحد أذكى علماء النفس في عصرنا، رأى أن لا معبد عن قبول وجود قرلة وثيقة بين التنويم المغناطيسي والحب. وسوف أحاول تلخيص أفكاره التي، وإن كانت مستوحاة من أساس جد مختلفة عن أسباني، تقبل هذه الحلقة من التطابق بين العشق والجذب الصوفي والتنويم الذي حاول هذا البحث أن يبرزه.

وهاكم سلسلة أولى من تطابقات العشق مع التنويم المغناطيسي. إن التأثير التي تسهل الدخول في التنويم المغناطيسي تمتلك قيمة جسيمة: مرور اليد الحلو كالمناغسات؛ والكلام الموحى والمهلئ في إن واحد، والنظرة الفاتنة؛ وبعض العنف الأمر أحياناً سواء بالحركة

(1) كلان حرقلي له رلس إنلس وجسم حصان ومغلف أسد - المترجم.

أم بالصوت. فإذا نُوتت النساء معنطيسياً فمن الشائع أن يتلقى المنوم لحظة الدخول في النوم أو اللحظة التالية للاستيقاظ تلك النظرة الكسيرة المميرة جداً للإثارة أو الإشباع الجنسين. وغالباً ما يعلن المنوم أنه شعر خلال الغيبوبة بانطباع للذي بالحرارة والراحة في أنحاء جسمه كلها. ولا عرلة في أن يلمح أحاسيس جنسية بشكل قاطع. وتُتجه الإثارة الجنسية إلى المنوم الذي يكون موضوع مراودة غرامية حلاء. وتتكشف أحياناً تخيلات المنومة الجنسية، في ذكريات زائفة، وتتهم المنوم أنه عث بها.

ويقدم لنا التنويم المعنطيسي عند الحيوان بعض المعطيات ذات الصلة بالموضوع، إذ تحاول الأنثى في الصنف الرهيب من العناكب المسماة *galeodes kaspicus* Turkestanus، أن تلتهم الذكور التي تغارلها. فإذا وفق الذكر في القبض بكماشته على بطن الأنثى في نقطة معينة، تسمح هذه وبسليّة كاملة أن تتم العملية الجنسية ويمكن أن تتكرر عملية شل الأنثى في المحتر بلمس النومة في هذا المكان، تنسقط هذه لتوها في حالة من التنويم المعنطيسي لكننا نلاحظ أن تلك النتيجة تحصل عليها فقط في فترة الشبق.

ويختتم شيلدر بعد هذه الملاحظات كل ذلك بجعلنا نشبه في أن التنويم المعنطيسي عند البشر هو أيضاً وطبعة بيولوجية تساعد الوظيفة الجنسية. ثم يحو نحو الفرويدية الدائمة التي ينبذ بها كل تفسير واضح للعلاقة بين التنويم والحبة.

وستطيع أن نستخرج أكبر العوائد من المعاني التي تميزت بها حالة المنوم النفسية. إننا، حسب شيلدر، إزاء سقوط جديد في حالة طفلية من الوعي: إذ يحسن الشخص في نفسه مستلماً بلغة استلاماً كاملاً لشخص آخر ومستريحاً لسلطانه. ومن غير هذه العلاقة بالمنوم فإن تأثيره يصبح محالاً. لذلك يسهل عمل المنوم كل ما يساهم في رفع سلطانه. كالشهرة والوضع الاجتماعي والمظهر الكريم ومن جهة أخرى، لا يمكن للتنويم المعنطيسي أن يتم لدى الكائن الشرقي إلا إذا كان مرغوباً به.

وليلاحظ أن هذه الصفات جميعها يمكن أن ترحل من غير تحفظ إلى العشق. وقد لاحظنا أن العشق مرغوب به دائماً ويستلزم رغبة في استسلام الذات والاستراحة لدى الكائن الآخر. رغبة هي في ذاتها لذية. أما السقوط ثانية في حالة ذهنية طفلية نسبياً، فيعني ذات ما سمّيته «ضيقاً روحياً» وانكماشاً وقرراً في الحقل الشبهي.

ولا أهمهم ألا يشير شيلدر إلى ميكانيزم الانتباه كأوضح عامل في التثويم، على كون تقنية التثويم تكمن أساساً في لفت الانتباه إلى شيء: مراعاة طرف ماسة، ضوء..... إلخ. من جهة أخرى، تبين مقارنة بين مختلف نماذج الشخصية حسب ترتيب قدرتها على أن تُسَوِّم تطابقاً كبيراً مع السلم الذي تشكله عن هذه النماذج ذاتها حسب ترتيب قابليتها لتعشق.

لذلك كانت المرأة عنصراً خيراً قابليةً للتثويم من الذكر، إذا أخذت العوامل كلها بالحسبان *ceteris paribus*. لكن واقع الحال أنها أطوع من الذكر أيضاً لعشق حقيقي. وأياً تكن الأسباب الأخرى لتفسير هذا الميل، فلا شك أن اختلاف تركيب النفوس التثوي لدى الجنسين، يؤثر في الأمر بإقراط. وإذا تساوت الشروط تكون النفس الأنثوية أقرب إلى ضيق ممكن من الذكرية؛ وللبس بسيط هو أن للمرأة نفساً مرهبة؛ والانتباه، حسماً لاحظنا، هو الوظيفة الثابتة الأكثر تمركزاً وتجمعاً مع ذاتها ذاتها، وهو أكثر ما يعطي الذهن بناءه ووضوحه. وإن نفساً موحدة جداً تستلزم نظاماً تنهياً موحداً جداً. ويخيل إلى المرء أن النفس الأنثوية تميل للعيش بمحور تنهية واحد يحيط في كل فترة من حياتها على شيء واحد. إذ يكفي من أجل تثويمها وعشيقها، انصص على شعاع انتباهها الوحيد هذا. ومقابل تركيب النفس الأنثوية ذات المركز الواحد، توجد دائماً مراكز متعددة في النفس الذكرية. وكلما كان المرء أكثر ذكورة بمعنى (روحي) يجد نفسه أكثر تفككاً وكأنها مقسمة إلى قطاعات كتمة فحان به بضم حذراً إلى السياسة أو إلى التجارة، بينما جانب آخر يتعاطى العصول العكري، وجانب ثالث ينهمك في اللغة الجنسية. ينقصه إن ذلك الميل إلى تمركز موحّد للانتباه. وإنما يسود لديه العكس الذي يقود إلى التفكك في الواقع؛ لأن محور الانتباه عنده متعدد. ولقد تعودنا العيش على هذه القاعدة المتعددة وعلى تعددية المجالات الدعنية التي هي هشة الترابط فيما بينها، ولا يحدث شيء إذا ظفر بانتباهنا أحدها لأننا نظل أحراراً من غير أن نمنس بقية المجالات.

أما المرأة العاشقة فهي تيانس عاقدة، إذ يبدو لها أنها لا تجد أمامها الرجل الذي تحب بكليته. بل تحده دائماً شارد الذهن شيئاً ما، وكأنه إذا حضر الموعد يترك مقاطعات من روحه مبشرة في العالم والعكس صحيح. قد أخجل الرجل الحساس كثيراً شعوره بالعجز عن الاستسلام جذرياً، وعن كلية الحضور الذي تضعه المرأة في الحسنة. لهذا السبب يعلم عن الرجل أنه عبي في الحب وقاصر عن الكمال الذي تستطيع المرأة أن تمنحه لهذا

الشعور. وتبعاً لذلك فإن مبدأ واحداً قد يفسر ميل المرأة إلى التصوف والنوم المغناطيسي والعشق.

وإذا عدنا الآن إلى دراسة شيلدر، نرى أنه يضيف إلى أخوة الحب والتصوف، ملاحظة طريقة وهامة ومن نموذج جسلي.

إن النوم المغناطيسي لا يختلف في المقام الأخير، عن النوم الطبيعي. لذلك، كان الفرد النوم قابلية ممتازة للتويم المغناطيسي إنَّه يبدو أنه توجد علاقة وثيقة بين وظيفة النوم ومكان من القشرة الدماغية يُسمى البطين الثالث. إذ تتوافق اضطرابات النوم والتهاب الدماغ السباتي، وتغيرات في هذا العضو. وبحسب شيلدر أنه وجد فيه القاعدة الجسدية للتويم المغناطيسي. لكن البطين الثالث هو في أن واحد عقدة عضوية جنسية تأتي منها اضطرابات جنسية غير قليلة.

لكن إيماني بالمواضع الدماغية ضعيف إلى حد ما. حتماً لا يكلفنا جهداً الإيمان أنه إذا اجتمع رأس رجل من أسسه يكف عن التفكير والشعور. لكن هذا الموضوع الرائع يأخذ بالتلاشي باطراد إذا حاولنا أن نجد كل وظيفة ونبحث له عن مكان عصبي. وأسباب هذا الإخفاق لا تخص، لكن أثرها يكمن في أننا نجهل نربط الوظائف النفسية الحقيقية، والنظام والتسلسل الهرمي الذي تعمل به وليس سهلاً عزل وظيفة وصفيّاً والكلام عن «روية» أو «سمع» و«تحيل» و«تذكر» و«تفكير» و«تشاء»، إلخ. لكننا لا نعرف إن كان يتدخل في الروية «التفكير». وإن كان لا يساهم في «الانتباه» «الشعور»، أو العكس. ليس سهلاً أن نوفق إلى أن نعين مكان الوظائف كل وظيفة على حدة، وظائف عزلها غير ممكن.

وهذا الشك، مع ذلك يجب أن يحث على بحث مطرد يزداد قوة أكثر فأكثر، وهكذا يصلح أن نتلمس في الحالة الرهنة، إن كانت قدرة الانتباه لها صدى ما مباشر أو معكوس في هذه القطعة من القشرة الدماغية الموضوعة، حسب شيلدر، في خدمة مجموعة النوم والنوم المغناطيسي والحب إن الصلة الوثيقة التي أوحى بها هذا البحث بين هذه الحالات الثلاث، وال«جذب» الصومي تجعلنا نحتم أن البطين الثالث يساهم أيضاً في الغيوبة الصوفية. وقد يفسر هذا الأمر البقاء الشامل للمفردات الجنسية في الاعترافات الجلية، وللمفردات الصوفية في المشاهد الغرامية.

ولقد رفض حديثاً عالم النفس آلر Allers في محاضرة له في مدريد كل محاولة تعدّ التصوف مشتقاً من الحب الجنسي وتصعيداً له. ويبدو لي هذا الموقف صحيحاً جداً.

وقد كانت تافهة بشكل فظّ النظريّات الحبّية المألوفة قديماً عن التّصوّف. لكنّ المسألة مختلفة الآن. وإثماً هذا وذلك الآخر يمتلكان جذوراً مشتركة ويعميان حالتين ذهنيّتين دائيّتين تنظيم متماثل. والوعي في هذا أو ذلك يتخذ شكلاً متطابقاً تقريباً بشير صديّ عاطفيّاً واحداً، تُستخدم لإظهاره الصيغ الصوفيّة والإيروسية على السواء.

• • •

ويهمّني عند اختتام هذا البحث أن أذكر أنّي حاولت فيه أن أصف حصرّاً مرحلة واحدة من سيرورة الحبّ الكبرى: وهي «العشق». لأنّ الحبّ عملية أوسع من ذلك وأعمق كثيراً، وأكثر إنسانيّةً بجذورها لكنّها أقلّ عنفاً. وكلّ حبّ يعبر منطقة جنون «العشق». لكن، يوجد «عشق» في المقابل لا يتبعه حبّ حقيقيّ. فلا نخلط إنا، الجزء بالكلّ.

وكثيراً ما تُقاس نوعيّة الحبّ نفسه. ولقد كنت هذه الصّفحات السّابقات لمناقضة هذا الخطأ الشائع. فليس للعب صلة بالحبّ، نصمه حبّاً. بل هو صفة «اللعشق» ولحالة ذهنيّة دنيا وميكانيكيّة تقريباً يمكن أن تحدث من غير تدخل فعّال من الحبّة.

وإنّ رذيلة العنف ربّما أنت من نقص في الطّاقة عند الشّخص، لكن، باستثناء ذلك، نحن مضطّرون إلى القول إنّ فعلاً نفسياً كلّما كان عنيفاً كان أدنى في سلسل النفس الهرميّ، وأقرب إلى العمل الميكانيكيّ الحسنيّ، وأبعد عن الرّوح والعكس صحيح. فكّلما اصطبغت مشاعرنا بروحانيّة أكبر، تفقد عنفاً وقوّة ميكانيكيّة. ويكون إحساس الجائع بالجوع دائماً أعنف من رغبة العادل في العدل. ■

في علم النفس الكلاسيكي

الوعي بوصفه

مشكلة علم نفس السلوك

لـ **هنري فونتين**

ت. بدر الدين عامود

يقوم العنكبوت بعمليات تدكر عمليات السباح، وتحط الحلة من شأن بعض الناس - المعماريين ساء حلاليها الشمعية غير أن أسوأ معماري يمتاز عن أفضل نحلة منذ البداية بأنه قبل أن ينسج الخلية من الشمع يكون قد بناها في رأسه. وفي نهاية سير العمل يتم الحصول على النتيجة التي تكون قد وجدت مع بداية هذه العملية في تصور الإنسان، أي صورة مثالية فالإنسان لا يغير شكل ما هو معطى من قبل الطبيعة فقط، بل، وإلى جانب ما تقدمه الطبيعة، يحقق هدفه المنشود الذي يحدد، كقانون عام، أسلوب أفعاله وطابعها، والذي يتعين عليه أن يخضع إرادته إليه.

لـ **ماركس**

1.

يتم في أدبياتنا العملية تجنب السؤال عن الطبيعة النفسية للوعي مع سبق الإصرار والترصد، ويحاول المؤلفون أن يتجاهلوه كما لو أنه غير موجود بالنسبة لعلم النفس الحديث مطلقاً. وتبعاً لذلك فإن منظومات علم النفس، التي تتكون أمام أعيننا، تحمل في طياتها، ومنذ البداية، جملة من العيوب العضوية. وسوف نذكر بعضاً منها: الأساسية والرئيسية من وجهة نظرنا.

1- إن علم النفس، بإغفاله مشكلة الوعي، إنما يحرم نفسه من إمكانية الدخول إلى دراسة مشكلات سلوك الإنسان المعقدة إلى حد ما. وهو مضطر إلى الاختصار على الكشف عن الصلات الأولية القائمة بين الكائن الحي والعالم. ومن السهل

التحقق من أن هذا هو الواقع بإلقاء نظرة إلى محتويات كتاب ف. م. بختيرف «المبادئ العامة للانعكاسية عند الإنسان» (1923): مبدأ حفظ الطاقة. مبدأ التغيير المستمر. مبدأ التوازن. مبدأ التكيف. مبدأ المقاومة المكافئة للفعل. مبدأ النسبية. وبكلمة واحدة المبادئ الشاملة التي لا تحيط بسلوك الحيوان والإنسان فقط، بل وبالكون كله. على أنه ليس ثمة من قانون سيكولوجي قدم صياغة لصفة الظواهر أو تبعيتها التي يتم الكشف عنها، والتي تسم خصوصية السلوك الإنساني على نحو مخالف لسلوك الحيوان.

وفي القطب الآخر من الكتاب نجد التجربة الكلاسيكية لتشكيل الانعكاس الشرطي. وهي تجربة صغيرة وهامة مبدئياً بصورة استثنائية، ولكنها لا تغطي الفضاء الكوني بدءاً من الانعكاس الشرطي من الدرجة الأولى حتى مبدأ النسبية. وبين عدم تناسب السقف والأساس وغياب البناء ذاته بينهما سهولة إلى أي حد يبدو من المبكر صياغة مبادئ كونية على أساس المعطيات الانعكاسية، وكيف أنه من اليسر اقتباس قوانين من مجالات المعرفة الأخرى وتطبيقها على علم النفس. وبقدر ما يكون المبدأ الذي نقبسه خلال ذلك واسعاً وشاملاً، يكون من السهل أن يمتد ليشمل الواقعة الضرورية بالنسبة لنا ومن غير الممكن سنان أن حجم المفهوم ومضمونه يرتبطان ارتباطاً تناسبياً عكسياً على الدوام فما أن حجم المادئ الكونية يتطلع إلى اللانهاية، فإن مضمونها السيكولوجي يتناقص مع تلك النزعة حتى الصفر.

وهذا ليس عيباً خاصاً باتجاه بختيرف. إنه يتجلى ويظهر على هذا النحو أو ذاك في كل محاولة لبسط التعاليم حول سلوك الإنسان بانتظام، كما هو حال الانعكاسية العارية.

2- إن نفي الوعي والسمعي لإقامة منظومة سيكولوجية دون هذا الاهتمام كـ«سيكولوجيا من غير الوعي» حسب تعبير ب. ب. بلونسكي يؤدي إلى أن الطريقة تعوزها الوسائل الضرورية لداسة الاستجابات؛ التي لا تظهرها ولا تكشف عنها العين المجردة كالحركات الداخلية، والكلام الداخلي، ووجود الأفعال الجسدية.. الخ. وتبدو دراسة الاستجابات التي تراها العين المجردة فقط عاجزة وباطلة تماماً حتى أمام أبسط مشكلات سلوك الإنسان. وإلى ذلك يبدو أن سلوك الإنسان منظم على نحو توجهه الحركات الداخلية. فعندما نكون انعكاس ميلان اللعاب الشرطي لدى

الكلب فإننا نقوم بتنظيم سلوكه سلفاً بصورة معهودة وبأساليب خارجية. وخلافاً لذلك لا يكتب للتجربة النجاح. وإذا ما تغيرت هذه الحركات الداخلية في مجرى التجربة فجأة، فإن لوحة السلوك تتغير هي الأخرى بأكملها بصورة حادة. وعلى هذا النحو فإننا نستغل الاستجابات المكفوفة دوماً، فنحن نعلم أنها تجري في العضوية على الدوام ودونما توقف، وإليها يعزى الدور المنظم والمؤثر في السلوك باعتبار أنه يتصف بالوعي. بيد أننا نفتقر لأي من وسائل دراسة هذه الاستجابات الداخلية.

وبعبارة بسيطة: يفكر الإنسان في سره، وهذا لا يقى في حال من الأحوال دون تأثير في سلوكه. ولعلّ التغير المفاجئ للأفكار أثناء التجربة ينسحب دوماً، وبصورة حادة، على سلوك المفحوص بأكمله (خاطرة تلوح على حين عرة) لن أنظر في الجهاز؟). ولكننا لا نعرف شيئاً عن كيفية أخذ هذا التأثير بعين الاعتبار.

3- يزول كل حدّ مبدئي بين سلوك الحيوان وسلوك الإنسان فالبيولوجيا تلتهم علم الاجتماع، والفيزيولوجيا تتلع علم النفس. وإن سلوك الإنسان يدرس بمقدار ما هو سلوك حيوان ثديي. وحلال ذلك ينتفي ما هو حديد مبدئياً مما أدخل على السلوك الإنساني من وعي وعس، وللمشأ فقد انفق على قانونين: قانون انطفاء الانعكاسات الشرطية (أو الكفّ انداخلي) الذي توصل إليه [ب. بافلوف (1923)، وقانون السيطرة الذي صاعه أ. أ. خنومسكي (1923).

ويحدد القانون الأول تلك الواقعة المتمثلة في أنه لدى التنبية المستمر بمثير شرطي دون تعزيره بمثير لا شرطي يضعف الانعكاس الشرطي تدريجياً، وينطفئ في النهاية تماماً. وننتقل إلى سلوك الإنسان، فنخلق لدى المفحوص استجابة شرطية لمثير ما: «اضغط على زر المفتاح لدى سماعك زنين الجرس». نعيد التجربة 40، 50، 100 مرة فهل ثمة انطفاء؟ على العكس، فالعلاقة تتعزز مرة بعد أخرى، ومن يوم إلى آخر. يحلّ التعب ولكن ما يعيه قانون الانطفاء ليس هذا. وجلي أنه من غير الممكن هنا التقل البسيط للقانون من مجال علم النفس الحيواني إلى علم نفس الإنسان. فمن الضروري وجود تحفظ مبدئي ما، إلا أننا لسنا على علم به فقط، بل ولا نعرف حتى أين وكيف نبحث عنه.

ويحدد قانون السيطرة وجود تلك البؤر من التنبية في الجملة العصبية عند الحيوان؛ التي تجذب إليها تنبيهات أخرى أقلّ سيطرة تصل إلى الجملة العصبية في

الوقت ذاته. والاستشارة الجنسية لدى المهر، وأفعال البلع والتغوط، ومنعكس العناق عند الضفدع، كل ذلك يقوى، كما تظهر الدراسات، على حساب أيّ تنبيه جانبيّ. ومن هنا يجري الانتقال المباشر إلى فعل الانتباه عند الإنسان، ويتمّ الوقوف على أن السيطرة هي الأساس الفيزيولوجي لهذا الفعل. ولكن ما يبدو لنا هو أن الانتباه يفتقر إلى هذه الخاصية التي تتسم بها السيطرة بالذات - القدرة على أن يقوى من جرّاء أيّ مثير جانبيّ، وبالمقابل فإن أيّ مثير جانبيّ يصرف الانتباه ويضعفه.

ومرة أخرى يبدو جلياً أن الانتقال من قوانين السيطرة؛ التي تم الوقوف عليها عند الهرة والضمّد، إلى قوانين السلوك الإنساني يحتاج إلى تصويب جوهري

4 - والأمر الرئيسي هو أن استبعاد الوعي من مجال علم النفس يبقى إلى حدّ بعيد ثنائية علم النفس الذاتي السابق وروحانيته. فها هو ف. م. بختيرف يؤكد أن نظام الانعكاسية لا يعارض الفرضية «حول الروح» (1923). كما أنه يصف الظواهر الذاتية أو ظواهر الوعي كظواهر من الصف «الثاني وظواهر داخلية خاصة ترافق الانعكاسات المتمازجة وتعرّر **الثنائية من خلال السلم** بإمكانية، بل وحتى الاعتراف بحتمية ظهور علم مستقل في المستقبل، وهو الانعكاسية الذاتية (علم الانعكاس الذاتي).

ولعلّ المقدمة الأساسية للانعكاسية التي تكمن في السلم بإمكانية تفسير سلوك الإنسان دون بواق من غير اللجوء إلى ظواهر الذاتية، وإقامة علم نفس دون نفس تمثل الثنائية المقلوبة لعلم النفس الذاتي، أي محاولته دراسة النفس بصورة خالصة ومجردة. وهذا هو النصف الآخر للثنائية الغائرة: هناك نفس دون سلوك، وهنا سلوك من غير نفس. وها وهناك نفهم «النفس» و«السلوك» كظاهرتين مختلفتين. وليس ثمة أيّ سيكولوجي مهما كان روحانياً أو مثالياً متطرفاً، وبحكم هذه الثنائية تحديداً، لم ينف المادية الفيزيولوجية للانعكاسية، بل، وعلى العكس، فإن أيّ مذهب مثالي كان يسلم بها دوماً وبصورة قاطعة.

5 - وباستبعاد الوعي عن علم النفس نحرل أنفسنا ضمن دائرة الترهة البيولوجية بشكل ثابت وإلى الأبد. حتى أن بختيرف يحذر من الوقوع في خطأ حسيّ، هو الاعتقاد بأن «العمليات الذاتية هي ظواهر زائدة وعارضة تماماً في الطبيعة (ظواهر إضافية)، ذلك لأننا نعلم أن كلّ ما هو زائد في الطبيعة يضمّر ويقنى، بينما تعلمنا

تجربتنا الذاتية أن الظواهر الذاتية تبلغ مستوى عالياً من التطور في أعقد عمليات النشاط الترابطي».

ويبقى الاعتراف، إذله بأمر من اثنين: إما أن يكون هذا هو الواقع، وعندنا يكون من المستحيل دراسة سلوك الإنسان والأشكال المعقدة من نشاطه الترابطي دون أي علاقة بالنفس عنده، وإما أن يكون غير ذلك. وحينئذ تكون النفس ظاهرة إضافية أو ظاهرة عارضة وثانوية طالما أن كل شيء يفسر بعيداً عنها. وفي هذه الحالة نقبل على السخافة البيولوجية. ولا تطرح أي إمكانية ثالثة

6 - وفي ظل صيغة كهذه للمسألة تغلق بالنسبة لنا وإلى الأبد إمكانية الدخول إلى دراسة المشكلات الرئيسية: بنية سلوكنا وتحليل قوامه وأشكاله. ويحكم علينا إلى الأبد بالبقاء في التصور الكاذب من أن السلوك هو عبارة عن مجموع الانعكاسات.

إن الانعكاس هو مفهوم محدد، وهو **منه إلى حد قصي من الناحية المنهجية**، ولكنه لا يستطيع أن يصبح مفهوماً أساساً **لعلم النفس كعلم محدد عن سلوك الإنسان**. والإنسان، بلقطع، ليس كيباً حليداً مليئاً بالانعكاسات، والدماغ ليس مضافاً لعدد من الانعكاسات الشرسية التي تنرفق مصادفة

لقد أظهرت دراسة الاستجابات المسيطرة لدى الحيوانات، ودراسة تكامل الانعكاسات بصورة مقنعة لا جدال فيها؛ أن عمل كل عضو وانعكاسه ليس شيئاً ساكناً، ولكنه ليس سوى وظيفة للحالة العامة للعصوية. فالجملة العصبية تعمل ككل واحد. وهذه هي صيغة ش. شيرينغتون؛ التي ينبغي أن تكون أساساً للتعاليم المتعلقة ببنية السلوك.

وفي واقع الحال فإن كلمة «انعكاس» بالمعنى الذي تستخدم فيه عندنا، إنما تذكر بتاريخ كانيثفيرشتان الذي كان أحد الفقراء الأجانب، يسمع اسمه في هولندا في كل مرة لدى الإجابة على أسئلته: «من يدفن؟ لمن هذا البيت؟ من الذي مر؟.. إلخ». لقد كان يكرر بسناجة أن كل ما في هذه البلاد يتم من قبل كانيثفيرشتان. وزيادة على ذلك فإن هذه الكلمة كانت تعني أن الهولنديين الذين كان يصادفهم لم يفهموا أسئلته. وبهذا الشاهد يمكن أن يظهر انعكاس الهدف أو انعكاس الحرية في عدم فهم

الظواهر المدروسة بسهولة⁽¹⁾. وإن هذا ليس انعكاساً بالمعنى العادي كما هو منعكس سيلان اللعاب، وإنما هو آلية للسلوك تختلف عنه على نحو ما في البنية ومعروفة لكل إنسان. وبوسعنا أن نتحدث عن الكل بصورة متساوية عند توحيد المقامات:

هذا انعكاس مثلما أن هذا كانيثيرشتان. فكلمة «انعكاس» ذاتها تفهم أثناء ذلك. ما هو الإحساس؟ إنه انعكاس. ما هو الكلام؟ وما هي الإيماءات وحركات الرجة؟ إنها انعكاسات أيضاً. والغرائز وحركات الشفاء والانفعالات؟ إنها جميعها انعكاسات أيضاً.

وجميع الظواهر التي تلمستها مدرسة ورتسبورغ في العملية الذهنية العليا، وتحليل الأحلام الذي اقترحه فرويد، كل ذلك هو انعكاسات. إن كل ذلك هو، بالطبع، كذلك تماماً. ولكن المقم العلمي لتلك الإقترابات العارية يبدو جلياً، فليس للعلم بذلك المنهج في الدراسة أن ينفي صوغاً، أو يوضح المسائل المدروسة، ويساعد على تحزنة وتحديد الموضوعات والأشكال والظواهر فقط، بل إنه، على العكس، يرغم الجميع على أن يحسوا في العشق المعيش، حيث يمتزج كل شيء، ويغيب الحد الفاصل بين الموضوعات. هذا انعكاس، وذلك انعكاس أيضاً. ولكن ما يتعين دراسته ليست الانعكاسات، وإنما السلوك آليته وقوامه وسببه. وفي كل مرة ينشأ لديها وهم أثناء التجربة على الحيوان أو الإنسان أننا نقوم بدراسة الاستجابة أو الانعكاس. والحقيقة هي أننا في كل مرة ندرس السلوك؛ لأننا نقوم قطعاً بتنظيم سلوك المفحوص سلفاً على نحو معلوم كيما نضمن السيطرة من وراء الاستجابة أو الانعكاس، وإثنا بخلاف ذلك لن نحصل على شيء.

هل يستجيب الكلب في تجارب بافلوف بمنعكس سيلان اللعاب، وليس بمجموعة من الاستجابات - الحركات المختلفة، الداخلية منها والخارجية، وهل أنها لا تؤثر في مجرى الانعكاس الملحوظ؟ وهل أن المثير الشرطي الذي يلحق في تلك

(1) أدخل مفهوم انعكاس الهدف وانعكاس الحرية من قبل إ. ب. بافلوف، ولكنهما لم يعبدا مكانهما في المخطط الجمعي الأساسي لتكوين الفعل الانعكاسي. ولقد عارض ل. س. فيفوتسكي تعميم هذا المخطط معتبراً أن ذلك يجعله يفقد أهميته الإيجابية التي يمكن الاحتفاظ بها شريطة قصر المخطط المذكور على حلقة معينة من الظواهر.

التجارب لا يستجر بحدّ ذاته تلك الاستجابات (الاستجابات التوجيهية للأذن والعين.. إلخ)؟. ولماذا يحدث إعلاق العلاقة الشرطية بين انعكاس سيلان اللعاب وصوت الجرس، وليس العلاقة، أي أنه ليست قطعة اللحم هي التي تبدأ باستدعاء الحركة التوجيهية للأذنين؟ وهل أن المفحوص يعتبر، يضعفه على زر المفتاح حسب الإشارة، عن كامل استجابته؟ وهل أن ضعف الجسم العام والاسترخاء على مسند الكرسي وإيماء الرأس التثهد وغيرها لا تؤلف أجزاء أساسية من الاستجابة؟

إن هذا كلّه يشير إلى تعقيد أيّ استجابة وارتباطها بنية آلية السلوك التي تسلمح فيها، وعدم إمكانية دراسة الاستجابة بصورة مجردة. وإلى ذلك، وقبل القيام باستخلاص نتائج هامة وكبيرة جداً من تجربة الانعكاس الشرطي الكلاسيكية، لا ننسى أن الدراسة ما زالت في بدايتها وأنها شملت دائرة ضيقة للغاية، وما درس ليس سوى نوع أو اثنين من الانعكاس معكس سيلان اللعاب والانعكاس الحركي - الدفاعي والانعكاسات الشرطية من انمرسة الأولى والثانية والأتحاء غير المفيد بيولوجياً بالنسبة للحيوان (لماذا على الحولان أن يسئل نعمة على الإشارات البعيدة وعلى المنبهات الشرطية من افقه العليا؟) وسنا فابسا سوف نحترس من النقل المباشر للقوانين الانعكاسية إلى علم النفس ونصت ف آ فاعر (1923) حين يقول: إن الانعكاس هو أسس، ولكن لا يرا من انمنحل انطلاقاً من الأساس قول أي شيء عمّا سيقام عليه.

ووفقاً لهذه الاعتبارات يعتقد أنه يتوجب تفسير وجهة النظر في سلوك الإنسان باعتباره الآلية التي تفتح تماماً بمفتاح المنعكس الشرطي. وبدون فرضية تمهيدية فاعلة حول الطبيعة السيكلولوجية للوعي يبدو أن من غير الممكن إعادة النظر بصورة نقدية إلى الرأسمال العلمي بأكمله في هذا المجال، وتنقيته، وغربلته، وترجمته إلى لغة جديدة، ووضع مفاهيم وإيجاد إشكالية جديدة

إن على علم النفس أن لا يتجاهل وقائع الوعي، بل وعليه أن يقوم بتبديتها (تجسيماها)، ويترجم ما هو موحود موضوعياً إلى لغة موضوعية، ويفصح الأوهام والخيالات ويدفها إلى الأبد. ومن غير ذلك يسحيل القيام بأي عمل - فلا تدريس ولا نقد ولا بحث.

وليس من العسير فهم أنه يتعين أن لا ينظر إلى الوعي بيولوجياً وفيزيولوجياً ونفسياً باعتباره الصف الثاني من الظواهر، ويتوجب عليه أن يجد مكاناً وأن يتم تناوله في صف واحد من الظواهر مع كافة استجابات العضوية وهذا هو المطلوب الأول لفرضيتنا الفاعلة فالوعي هو مشكلة نية السلوك. أما المطالب الأخرى فإنها تتمثل في أن على الفرضية أن توضح دونما صعوبة المسائل الأساسية المرتبطة بالوعي وهي مشكلة حفظ الطاقة والوعي الذاتي (الاستبطان)، والطبيعة السيكلوجية لمعرفة وعي الآخرين، وعي ثلاثة مجالات أساسية لعلم النفس الإمبريقي (الخبري) (التفكير، الإحساس، الإرادة)، ومفهوم اللاوعي، وتطور الوعي، وتطابقه ووحده.

لقد تحدثنا هنا في هذه البدة السريعة والمختصرة عن الأفكار الأساسية والعامة والتمهيدية؛ التي تنشأ عند تقاطعها الفرضية الفاعلة التالية حول الوعي في علم نفس السلوك.

2.

إننا نقبل على المسألة من الخارج وليس من علم النفس

يتكون سلوك الحيوان بالكامل بصورة رئيسة من مجموعتين من الانعكاسات: الفطرية أو اللاشرطية، والتمكسه أو الشرطية. ويؤلف الانعكاسات الفطرية عصاره بيولوجية للخبرة الجماعية الموروثة للتنوع كله، في حين تنشأ المنعكسات المكتسبة على أساس هذه الخبرة الموروثة عبر إغلاق العلاقات الجديدة التي تقوم من خلال التجربة الذاتية للفرد؛ ولذا فإن بالإمكان تحديد سلوك الحيوان كله بصورة مشروطة باعتباره خبرة موروثة مضافاً إليها التجربة الموروثة مضروبة في التجربة الذاتية. ولقد بين داروين أصل التجربة الموروثة حيث وجد أن آلية صرب هذه الخبرة في الخبرة الذاتية هي آلية الانعكاس الشرطي التي توصل إليها إ. ب. بافلوف. وبهذه الصيغة يستفد سلوك الحيوان بوجه عام.

والحالة على العكس من ذلك بالنسبة للإنسان. فلكي تتم الإحاطة، هنا، بكل السلوك على نحو تام إلى حد ما، يتوجب إدخال حدود جديدة إلى تلك الصيغة. وهنا يبدو من الضروري في المقام الأول أن نشير إلى تحررة الإنسان الموروثة والواسعة جداً بالمقارنة مع الحيوانات. فالإنسان لا يتمتع بتجربة موروثة فيزيائياً

فقط. إن حياتنا بأكملها وعملا وسلوكتنا تقوم على الاستخلام الواسع لخبرة الأجيال السابقة، والتي لا تنتقل عبر الولادة من الأب إلى الابن. ويمكن أن نطلق عليها اصطلاحاً الخبرة التاريخية.

وإلى جانب ذلك ينبغي أن ندخل الحبرة الاجتماعية، أي خبرة الناس الآخرين، التي تدخل كمركب على جانب من الأهمية في سلوك الإنسان - فما لدي ليست فقط تلك الارتباطات التي تجمع في تجربتي الذاتية بين الانعكاسات اللاشعورية وبعض عناصر البيئة، بل وعدد وفير من الارتباطات التي تشكلت عبر تجربة الآخرين. وإذا كنت أعرف الصحراء والمريخ، مع أنني لم أعادر بلدي ولو مرة واحدة، ولم أنظر عبر التلسكوب أبداً، فإن من الواضح أنني مدين بخبرتي هذه من حيث نشأتها لخبرة الآخرين الذين سافروا إلى الصحراء واستغلخوا التلسكوب، وواضح بالقدر نفسه أيضاً أن تلك الخبرة ليست موحدة لدى الحيوانات. وسوف نجد ذلك بوصفه مركباً اجتماعياً من مركبات سلوكتنا.

ومما يعد في الحتم، أمراً حديداً وجوهرياً مالمسه سنوت الإنسان هو أن تكيفه وما يرتبط به من سلوك يتحد أشكالاً جديدة بالمعيرة مع الحيوانات. فهناك تكيف سلبي مع البيئة، وهنا تكيف إيجابي يلينه مع الذات ونحسقه أننا نصادف لدى الحيوانات أشكالاً أولية للتكيف الفعال في النشاط العربري (ساء الأعشاش والأوكار وغيرها). ولكن هذه الأشكال في ممكنه الحيوان أولاً - لا نحمل أهمية أساسية وفائقة، وثانياً - تظل، رغم هذا، سلبية من حيث جوهر إنحارها وألته.

إن العنكبوت الذي يحبك خيوط بيته، والنحلة التي تبني الخلايا من الشمع، إنما يقرمان بهذا بفعل الغريزة، وبصورة آلية، وعلى وتيرة واحدة، ومن دون أن يظهر في هذا فعالية أكبر مما تبديانه في جميع الاستجابات التكيفية الأخرى، ويختلف الأمر بالنسبة للساح أو المعماري. فهما - كما يقول ماركس - يقيمان إنتاجهما كل في رأسه مسبقاً، أي أن النتيجة التي يتم الحصول عليها من خلال العمل توجد قبل البدء بهذا العمل بصورة مثالية. ولا حدال البنة في هذا التوضيح الذي قدمه ماركس والذي لا يعني شيئاً اخر سوى المضاعفة الإلزامية للخبرة بالنسبة للعمل الإنساني. فالعمل يعيد في حركات اليد وتغيرات المادة ما تم فعله في تصور العامل من قبل كما لو كان مع نماذج هذه الحركات وتلك المادة. وإن الحبرة المضاعفة هذه التي تسمح

للإنسان بتطوير أشكال التكيف الفعال لا توجد لدى الحيوان. وتدعو هذا النوع الجديد من السلوك اصطلاحاً، التجربة المضاعفة.

ويتخذ الجزء الجديد من صيغة سلوك الإنسان المظهر التالي: التجربة التاريخية، والتجربة الاجتماعية، والتجربة المضاعفة.

ويبقى السؤال التالي: أي إشارات تربط هذه الحدود الجديدة من الصيغة بعضها مع البعض الآخر ومع جزئها السابق؟ إن إشارة ضرب التجربة الموروثة في التجربة الذاتية واضحة بالنسبة لنا، فهي تعني آلية المنعكس الشرطي.

وسوف نخصص الأقسام التالية من هذا المقال للبحث عن الإشارات الناقصة. ثم في القسم السابق إيضاح اللحظات البيولوجية والاجتماعية من المشكلة. وسوف نتناول الآن جانبها الفيزيولوجي بالقدر نفسه من الإيجاز.

فالخبرات الأولية مع المنعكس المعرنة تصطدم بمشكلة تسبق المنعكسات أو تحولها إلى سلوك. ونقدّم **نقد المذكر على** نحو عابر بأن أي تجربة من تجارب بافلوف تقضي بوجود سلوك منظم بصورة مسبقة عند الكلب؛ لكي تغلق العلاقة الوحيدة الضرورية في حال انصارت المنعكسات، وأمكن لبافلوف تكوين بعض المنعكسات المعقدة عند الكلب، وأشار مراراً إلى انصارت الذي يحدث خلال التجربة بين منعكسين مختلفين على أن اسنانح في هذه الحالة لم تكن واحدة على الدوام؛ يدور الكلام في إحدى الحالات حول تقوية المنعكس الغدائي بالحراسة المتزامنة، بينما يدور في حالة أخرى عن انتصار المنعكس الغدائي على منعكس الحراسة. ويرى بافلوف في هذا الصدد أن هذين المنعكسين يبدوان وكأنهما كفتا ميزان. فهو لا يعمض عييه عن التعقيد غير المؤلف لجريان المنعكسين. يقول: «إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذا الانعكاس للمثير الخارجي لا يكفي ولا ينتظم بفعل انعكاسي خارجي مترامن آخر فقط، وإنما بعدد كبير من المنعكسات الداخلية، وكذا بفعل مثيرات داخلية متنوعة: كيميائية وحرارية... إلخ، سواء على أقسام مختلفة من الجملة العصبية المركزية، أم على العناصر النسيجية الفاعلة ذاتها بصورة مباشرة، فإنه بهكذا تصور قد تترك الصعوبة الواقعية للظواهر الاستجابية الانعكاسية».

ويكمن المبدأ الأساسي لتسبب المنعكسات كما هو واضح في دراسات ش. شيرينغتون في صراع مختلف مجموعة أجهزة الاستقبال على الحقل الحركي العام

والواقع أن الخلايا العصبية الواردة في الجملة العصبية هي أكثر بكثير من الخلايا العصبية الصادرة، مما يجعل كل خلية عصبية حركية توجد في علاقة انعكاسية ليس مع جهاز استقبال فقط، بل مع العديد من الأجهزة، وربما معها جميعاً. وفي العضوية ينشب على الدوام صراع بين مختلف أجهزة الاستقبال من أجل الحقل الحركي العام، والاستحواذ على أحد الأعضاء الفاعلة، ويرتبط مصير هذا الصراع بأسباب متنوعة ومعقدة جداً، وعلى هذا النحو يتضح أن كل استجابة تنفذ وكل منعكس منتصر يظهر بعد الصراع والنزاع في «نقطة التصادم» (شير نيفتون).

إن السلوك هو منظومة الاستجابات المنتصرة.

يقول شير نيفتون إنه إذا ما تركنا جانباً مسائل الوعي في ظلّ الشروط العادية، فإن سلوك الحيوان يتألف من التحولات المتعاقبة للحقل الأخير إلى مجموعة من المنعكسات تارة، وإلى مجموعة أخرى تارة ثانيةً. وبكلمات أخرى فإن السلوك بأكمله هو صراع لا يهدأ ولا يوقف ولو بلحظة واحدة. وثمة كل المسوغات لافتراض أن واحدة من أهم وظائف المخ إنما تكمن بالتحديد في القيام بالتنسيق بين المنعكسات التي تنطلق من العاطف البائية. وبفضل ذلك تتكامل الجملة العصبية لتصل إلى حدّ الفرد الكامل.

وتعدّ الآلية التنسيقية للحقل الحركي العام، في رأي شير نيفتون، أساس عملية الانتباه النفسية الأصلية. وبفضل هذا المبدأ تتكون وحدة الفعل في كل لحظة، وهذا بدوره، يعتبر أساس مفهوم الشخصية. وعلى هذا النحو يؤلف تكوين واحدة الشخصية مهمة الجملة العصبية، كما يؤكد شير نيفتون. ويمثل الانعكاس الاستجابة التكاملية التي تقوم بها العضوية. وعندئذ يتوجب النظر إلى كل عضلة وكل عضو عامل كـ«صك لحامله» يمكن أن تمتلكه أي مجموعة من أجهزة الاستقبال.

ويتوضح التصور العام عن الجملة العصبية بصورة رائعة عن طريق المقارنة: «تنتمي منظومة أجهزة الاستقبال إلى منظومة المسالك الصادرة كما تنتمي الفتحة العليا العريضة من القمع إلى منعه. غير أن كل مستقبل يكون على صلة ليس بلبّ واحد، بل بكثير من الألياف. ويمكن أن يكون مع الألياف الصادرة كافة. وبالطبع فإن هذه الصلة ذات ثبات متماوت. ولذا فإننا، إذ نستمر بمقارنتنا بالقمع ينبغي القول بأن كل جملة عصبية تمثل قمعاً، تكون إحدى فتحته أوسع بخمس مرات من الفتحة

الأخرى. وتوجد ضمن هذه الفتحة مستقبلات تمثل كذلك أقماعاً دورت فتحتها العريضة نحو نهاية محرر القمع العام لتغطيها تماماً.

ويشبه بافلوف نصفي الكرتين المخيتين بمقسم الهاتف، حيث تتفلق العلاقات المؤقتة الجديدة بين عناصر البيئة وبعض الاستجابات وجملتها العصبية هي أكبر بكثير من مقسم الهاتف، وهي تذكرنا بالأبواب الضيقة في مبنى ضخم يتدافع نحوها آلاف الناس وهم مذعورون، بينما لا يستطيع أن يمرّ من الباب سوى بضعة أشخاص، وهؤلاء هم الذين يمرون بسلام، في حين أن هناك بضعة من الآلاف الهالكين المتزاحمين. وهذا ما يقربنا من الطابع الكارثي للصراع، والعملية الدينامية والجدلية بين العالم والإنسان وفي داخل الإنسان والتي تعرف بالسلوك.

وطبيعي أن يحرم عن ذلك حالتان ضروريتان لطرح السؤال عن الوعي، بوصفه آلية السلوك طرْحاً سليماً

1 - كأن العالم يصب في الفتحة الواسعة من القمع آلاف الدشيرات والإغواءات والنداءات، وفي داخل القمع بدو. صراع دائم وصلدات مستمرة. فجميع الإثارات تنأى من فتحة القمع الضيقة على شكل استجابات استجابية تقوم بها العضوية بكميات متناقضة بشدة إن ما يصدر عن الإنسان من سلوك هو جزء ضئيل من الممكن. والإنسان يحمل في كل دقيقة بالإمكانات التي لا تتحقق وهذه الإمكانيات التي لا تتحقق من سلوكنا، وذاك العارق بين الفتحة الواسعة والفتحة الضيقة من القمع واقع تام وحقيقي مثلما هي الاستجابات المنتصرة؛ لأن كافة لحظات الاستجابة الثلاث التي تناسبها حاضرة.

ويمكن للسلوك الذي لم يتحقق أن يحمل أشكالاً مختلفة بصورة غير عادية؛ حينما يكون ساء الحقل العام الهائي معقداً إلى حد ما وفي ظل المنعكسات المعقدة. يقول شيريفتون: «إن أقواس الانعكاس تتحالف أحياناً في المنعكسات المعقدة تجاه أحد أجزاء الحقل العام، ويتصارع بعضها مع بعضها الآخر تجاه جزئه الآخر». وهكذا يمكن للاستجابة أن يظل نصفها غير منحز أو منحزاً في جزء من أجزائها الذي يصعب تعيينه كل مرة.

2 - ويفصل التوازن الذي هو غاية في التعقيد والذي يقيمه الصراع المعقد بين المنعكسات في الحملة العصبية غلباً يتعين وجود قوة ضئيلة تماماً من جانب مشير

جديد، تحسم مصير هذا الصراع. ففي منظومة القوى المتصارعة المعقدة، والقوة الضئيلة الجديدة، يمكن أن تتحدد نتيجة المحصلة واتجاهها، إذا تستطيع دولة صغيرة تنضم إلى أحد الطرفين في الحرب الكبيرة المستمرة أن تقرر النصر والهزيمة. وهذا يعني أن من اليسير أن تتصور كيف أن الاستجابات الضئيلة بحد ذاتها، حتى التي لا يلاحظ منها إلا القليل، يمكن أن تبدو قيادية تبعاً للحالة في «نقطة التصادم» التي تدخل فيها.

- 4 -

لعل بالإمكان صياغة القانون الأولي والأساسي والعام من خلال علاقة المنعكسات على النحو التالي. ترتبط المنعكسات بعضها مع بعض وفق قوانين المنعكسات الشرطية. ويمكن أن يصبح الجزء الجوابي من أحد المنعكسات (الحركي، العددي) صمغ شروط ماسه مشيراً شرطياً (أو كماً) لمنعكس آخر متحولاً في المسلك الحسي للمعزات المحيطة المرتبطة به إلى قوس انعكاسي مع المنعكس الجديد. ومن المحسوس أن يكون حملة هذه العلاقات موروثاً بالكامل، وتنتمي إلى المنعكسات اللاشرطية ويتكوّن الجزء، المتميز من هذه العلاقات في سياق التجربة: لا يمكن أن لا يتكون في العنصرية شكل مستمر.

ولقد أصبح بوسعنا التحدث عن العلاقة المتبادلة التي لا مراة فيها بين منظومات المنعكسات المستقلة، وعن انعكاس منظومات على أخرى، فالكلب يستجيب للحموضة بسلان اللعاب، ولكن اللعاب بحد ذاته هو مشير جديد بالنسبة لمنعكس البلع أو إلقائه إلى الخارج. وفي التداعي الحر أنفوه بكلمة - مشير «وردة» - نرجس. وذلك هو منعكس، ولكنه في الوقت ذاته مشير بالنسبة لكلمة «منشور». وهذا كله ضمن منظومة واحدة أو داخل منظومات قريبة متفاوتة. وعواء الذئب كثيراً يستدعي لدى المنعكسات البدنية والإيمانية التي يعرف بها الحروف تغير التنفس، حققان القلب الرجفان، جفاف الحلق (منعكسات)، والتي تدفعني إلى القول أو التفكير بأي «خائف». وهنا يحلّ الانتقال من منظومات إلى منظومات أخرى

ويبدو أن من الواجب منهم الوعي ذاته أو ما يدركه من تصرفاتنا وحالاتنا قبل كل شيء، باعتبارها منظومة من الآليات الناقلة للحركة من معكسات إلى أخرى، تقوم في كل لحظة واعي بوظيفتها بشكل صحيح.

وكلما كان أي منعكس داخلي بوصفه مثيراً يستدعي بصورة صحيحة جمعاً كاملاً من المنعكسات الأخرى التي تنتمي إلى منظومات أخرى، وينتقل إلى منظومات غير منظومته، كنا أكثر قدرة على منح أنفسنا والآخرين إمكانية إدراك ما نشعر به، وكان هذا الخير أكثر، وما نحس به بوعي (يتم الإحساس به ويثبت في الكلمة... إلخ).

إن تقديم الحساب يعني تحويل انعكاسات إلى أخرى. وبعد ما هو لا شعوري وما هو نفسي انعكاس لا يتحولان إلى منظومات أخرى. ويمكن الحديث عن درجات الوعي المتنوعة إلى ما لا نهاية، أي تفاعل المنظومات التي تندرج ضمن آلية المنعكس النافذ. ولا يمي واعي المشاعر الذاتية سوى امتلاكها كموضوع (مثير) بالنسبة لسواها من المشاعر فالوعي هو الإحساس بالمشاعر تماماً مثلما هو الشعور بالأشياء. ولكن قدرة المنعكس بالحديد (الشعور بالشيء) على أن يكون مثيراً (موضوع شعور) بالنسبة لمنعكس حديد هي انه الوعي، وهي آلية نقل المنعكسات من منظومة إلى أخرى وهذا هو التعريب ما دعاه بخيرف المنعكسات المسؤولة والمنعكسات غير المسؤولة.

وعلى مشكلة الوعي أن تطرح وتحل من قبل علم النفس، بمعنى أن الوعي هو تفاعل مختلف منظومات المنعكسات وانعكاسها واستثارتها المتبادلة. والوعي هو ما يتحول كثيراً من منظومات أخرى ويستدعي رد فعل لديها. إنه على الدوام صدى وجهاز للإجابة.

وأسوق ثلاثة أسانيد استمدتها من المراجع.

1 - من المناسب أن نذكر هنا بأن أدبيات علم النفس قد أشارت أكثر من مرة إلى الاستجابة الدائرية؛ وصفها الآلة التي تعيد للمعضوية منعكسها الخاص بمساعدة تيارات الحذب المركزية؛ التي تنشأ أثناء ذلك، وتتوضع في أساس الوعي (ن.ن. لانغه، 1914). وعندئذ كثيراً ما تبرز الأهمية البيولوجية للاستجابة الدائرية: الإشارة الجديدة التي يسببها المنعكس تستدعي استجابة ثانوية جديد، وتقوي الاستجابة

الأولى وتعيدها أو تصعقها وتقمعها تبعاً لحالة العضوية الجامعة، كما لو أنها مرتبطة بذلك التقويم الذي تقدمه العضوية لما تقوم به من انعكاس. وهكذا فالاستجابة الدائرية لا تمثل اتحاداً بسيطاً لمتعكسين، وإنما هي اتحاد توجه فيه إحدى الاستحاثتين وتنظم من قبل الاستجابة الأخرى، وتحدد بذلك لحظة جديدة في آلية الوعي، أي دوره التنظيمي بالنسبة للسلوك.

2 - يميز شيرينغتون حقل الاستقبال الخارجي وحقل الاستقبال الداخلي كحقل يتوضع على السطح الظاهري للجسم وآخر على السطح الداخلي لبعض الأعضاء، حيث يدخل جزء من الوسط الخارجي. ويتحدث على نحو خاص حول حقل الاستقبال الأصيل الذي يستثار من قبل العضوية، والتغيرات التي تحدث في العضلات والأوتار والمفاصل والأوعية الدموية. إلخ وهذا ما عناه حين قال: «خلافاً لأعضاء الاستقبال في حقل الاستقبال الخارجي والاستقبال الداخلي تستثار مستقبلات حقل الاستقبال الأصيل بصورة ثانوية فقط من قبل التأثيرات التي تُعَدُّ من البيئة الخارجية. وتعد الحالة الشبكية لهذه الأعضاء أو تلك كتفصيل العضلات الذي يعدُّ بدوره رد فعل أولياً على إثارة أعضاء الاستقبال السطحية بفعل عوامل الوسط الخارجي. ومن المألوف أن تقتصر المنعكسات التي تنشأ بفضل إثارة أعضاء الاستقبال الأصلية بالمنعكسات التي تسدعها إثارة أعضاء الاستقبال الخارجية».

إن اقتران المنعكسات الثانوية بالاستجابات الأولية هو «علاقة ثانوية» يمكن أن تجمع، كما تبين الدراسة، الانعكاسات من النمط المتحالف والسمط المتناقص على حدٍّ سواء. وكلمات أخرى يمكن للاستجابة الثانوية أن تقوي الاستجابة الأولية أو تلغيها، وفي هذا تكمن آلية الوعي.

3 - وأخيراً يقول بافلوف في أحد المواضع: إن استعادة الطواهر العصبية في العالم الذاتي هي عملية انكسار متكرر، إذا جاز القول، وعلى جانب كبير من الخصوصية؛ لأن المهيم السيكلولوجي للنشاط العصبي هو، بوجه عام، شرطي وتقريبي إلى حدٍّ بعيد.

وما عناه بافلوف هنا هو لا يعدو كونه مقارنة بسيطة، ولكننا مستعدون لمهم كلماته بمعناها الحرفي والدقيق، والتأكيد على أن الوعي هو «انكسار متكرر» للانعكاسات.

.5.

يكشف الواقع عن إمكانية حل مشكلة الوعي الذاتي والملاحظة الذاتية. فالإدراك الذاتي والاستبطان ممكنان فقط بفضل وجود حقل الاستقبال الأصيل، وما يرتبط به من منعكسات ثانوية. وكأن ذلك هو صدى للاستجابة دوماً.

والوعي الذاتي مثل إدراك ما يجري داخل الروح الذاتية للإنسان - حسب تعبير ج. لوك - وهنا يصبح من الواضح سهولة فهم هذه التجربة على الشخص الذي يحس بتجربته الذاتية. فأننا وحدي الذي أستطيع أن ألاحظ وأدرك استجاباتي الثانوية؛ لأن منعكساتي هي، بالنسبة لي وحدي، مثيرات جديدة لحقل الاستقبال الأصيل. وحينها يكون سهلاً تفسير التصدع الأساسي في التجربة، لما كان ما هو نفسي، تحديداً ليس شبيهاً بأي شيء سواه، فإنه يتعامل مع مثيرات *Suigeneris*⁽¹⁾ لا توجد في أي مكان آخر عنا جسمي وبالإمكان أن نكون بدى التي يدركها العن مثيراً بالنسبة لعيني أو بالنسبة لعين إنسان آخر على السواء. إلا أن وعي هذه الحركة، تلك الإثارات الحسية الأصيلة التي تنشأ وتستدعي استجابات ثانوية، توجد بالنسبة لي وحدي. فهي لا تحمل أي شيء مشترك مع الإثارة الأولى للعن وهذا صلب عصبية مغايرة وآليات أخرى ومثيرات مختلفة تماماً.

وترتبط بهذا الأمر على نحو وثيق مسألة على جانب كبير من الصعوبة تتعلق بالطريقة السيكلولوجية، وقيمة الملاحظة الذاتية على وجه التحديد. فقد عدّها علم النفس السابق مصدراً أساسياً ورئيساً للمعرفة النفسية.

بينما ترفضها الانعكاسية كلية، أو أنها تضعها تحت رقابة المعطيات الموضوعية كمصدرٍ مكملٍ للمعلومات والمعارف (بختيرف 1923).

ويسمح التصور الذي عرضناه للمسألة بفهم الأهمية (الموضوعية) التي يمكن أن يكتسبها التقرير الكلامي؛ الذي يقدمه المفحوص على صعيد البحث العلمي بصورة إجمالية وتقريبية. ويمكن في الغالب الكشف عن المنعكسات المستترة (الكلام الصامت) والداخلية التي تستعصي على الإدراك المباشر للمراقب بصورة غير مباشرة

(1) *Suigeneris* وتعني الفريد أو من نوع خاص - المترجم -

عبر المنعكسات القابلة للملاحظة، والتي تعدّ بالنسبة لها مثيرات. وفي حال وجود المنعكس التام (الكلمة) يمكن الحكم على وجود المثير المناسب؛ الذي يلعب دوراً مزدوجاً في اللحظة الراهنة: دور المثير بالنسبة للمنعكس التام، ودور المنعكس بالنسبة للمثير السابق.

وفي ظل ذلك الدور الهائل والعظيم الذي تلعبه النفس في منظومة السلوك، أي مجموعة المنعكسات المستترة، يعدّ رفض الكشف عنها بصورة غير مباشرة، وعبر انعكاسها في منظومات أخرى من المنعكسات ضرباً من الانتحار. فنحن نأخذ بالحسبان ردود الأفعال على المثيرات الداخلية المحتجبة عنا. وفي هدي هذا الفهم لا يمكن أن يكون تقرير المفحوص في أي حال من الأحوال فعل الملاحظة الذاتية؛ الذي زعموا أنه يخلط ملعقة من القطران في برميل غسل، الدراسة العلمية - الموضوعية. فليس ثمة ملاحظة ذاتية وبمعنى المفحوص حتى النهاية وفي تقريره ذاته موضوع التجربة.

ومن الضروري أن يسمح بمرور التجربة عبر الاستجابات الثانوية للوعي في طريقة البحث السيكلو لوجي. سلوك الإنسان وإدراك ما لديه من استجابات شرطية جديدة لا تتحدد بالاستجابات الباطنة والواضحة التي يتم الكشف عنها جميعاً فقط، بل وبالأستجابات التي لا تظهر في جزئها الخارجي، ولا ترى بالعين المجردة.

إذا لفظت كلمة «ماء» التي تحطّر بيالي أثناء التذاعي الحر بصوت مسموع بحيث يسمعي المجرب، فإن هذا يستوجب الحساب بوصفه استجابة كلامية ومنعكساً شرطياً. وإذا لفظتها بصورة غير مسموعة وفي سرّي، فهذا تكفّ عن كونها منعكساً وتغيّر طبيعتها جراء ذلك؟ وأين هو الحدّ بين الكلمة المنطوقة وغير المنطوقة؟.

وإذا ما تحركت شفتاي، أو همست بصوت غير مسموع بالنسبة للمجرب، فما الذي يكون حينئذٍ؟ وهل يطلب مني أن أعيد هذه الكلمة بصوت مسموع، أم أن ذلك سوف يكون منهجاً ذاتياً يسمح بتطبيقه على الذات فقط؟ وإذا كان يوسعه أن يطلب (ومن المحتمل أن يتفق الجميع تقريباً حول ذلك)، فلماذا لا يستطيع أن يطالب بلفظ الكلمة التي لفظت في السرّ بصوت مسموع، أي دون تحريك للشفاه،

ومن غير همس؟ إنها كانت على الدوام وتبقى الآن الاستجابة الحركية الكلامية، والمنعكس الشرطي الذي لا وجود للفكر من دونه. وهذا أيضاً هو استجواب وتصريح بدلي به الممحوس، وتقريره الكلامي حول الاستجابات الخفية نسبياً، والتي لم يسمعها الفاحص (وهنا يكمن الفرق كله بين الأفكار والكلام)، ولكنها وجدت موضوعياً دون شك. ولعل بمقدورنا أن نقنع بأنها كانت بالفعل مع جميع علامات الوجود المادي بأساليب كثيرة. وتكمن إحدى أهم مسائل الطريقة السيكلوجية في وضع هذه الأساليب. ولعل التحليل النفسي هو واحد من تلك الأساليب.

ولكن الأهم هو أن المنعكسات المستمدة هي ذاتها تعنى بإقناعنا بوجودها، فهي تطل برأسها بتلك القوة والوضوح في المجرى اللاحق للاستجابات؛ مما يرغب الفاحص إما على مراعاتها، وأحدها بالحسبان أو الفرص التام لدراسة مجرى الاستجابات الذي تنفر في أعماقه، فهل هناك الكثير من تلك الأمثلة عن السلوك التي لا تنفر في أعماقها المنعكسات المتحررة؟ وهكذا يجب أن نمسك عن دراسة سلوك الإنسان بأشكاله الملموسة، أو ندخل إلى محرشا لحساب الضروري لهذه الحركات الداخلية.

وثمة مثالان يوضحان هذه الضرورة. إذا كنت أحفظ شيئاً ما، وأثبت منعكساً كلامياً جديداً، فهل يكون سيان أنني سوف أفكر في هذا الوقت - أن أكرر ببساطة في خلدي تلك الكلمة، أو أقف على العلاقة المنطقية بين هذه الكلمة وكلمة أخرى؟. أليس من الواضح أن النتائج في كلتا الحالتين سوف تكون مختلفة تماماً؟.

أقوم خلال التناعي الحر كرد على كلمة مثير «رعد» بلفظ كلمة «أقعى»، ولكن قل ذلك تمر في خاطري فكرة كلمة «برق». وهنا أليس من الواضح أنه ومن غير حساب لهذه الفكرة سوف أحلص وبصورة مقصودة إلى تصور كاذب، وكان الاستجابة لكلمة «رعد» كانت كلمة «أقعى» وليست كلمة «برق»

ويديهي أن لا يدور الحديث هنا حول النقل العادي للملاحظة الذاتية التحريية من علم النفس التقليدي إلى علم النفس الحديث، بل بالأحرى عن الحاجة الملحة

لوضع طريقة جديدة بغية دراسة الانعكاسات المكشوفة. وهنا يتم الدفاع عن الضرورة المبدئية وإمكانية ذلك وحسب

ولكي تنتهي من مسائل المناهج فإننا نتوقف باختصار عند ذلك التحول الإرشادي؛ الذي تعاني منه الآن طريقة الدراسة الانعكاسية بتطبيقها على الإنسان، والتي تحدث عنها ف. ب. بروتو بويوف في إحدى مقالاته.

لقد جاء علماء الانعكاسية في بداية عهدهم بالإشارة الكهربائية الحثية للقدم، وبدا لهم فيما بعد أن من المفيد اختيار جهاز أكثر كمالاً وقدرة على التكيف مع الاستجابات التوجيهية؛ ليكون بمثابة معيار للاستجابة الجوابية، فكان استبدال القدم باليد. ولكن ما إن يقال *a* حتى يتوجب قول *B*. والإنسان يملك جهازاً أكثر كمالاً بما لا يقاس. وبمساعده يتم الوقوف على العلاقة الواسعة مع العالم، ونعني جهاز الكلام. لم يبق لنا سوى أن ننقل إلى الاستجابات الكلامية

غير أن الأكثر طرافة هو «معضل الوقائع» التي تُفَسَّر للحدثين مواجهتها أثناء العمل. ويتعلق الأمر بأن مسار المعكوس يتم عند الإنسان بصورة غاية في البطء والصعوبة. وتبين أنه يمكن أن يساعد على كف ونسب الاستجابات الشرطية سواء سواء لدى التأثير على الموضوع بالكلام المناسب وبعبارة أخرى فإن أي اكتشاف يقضي إلى أن بالإمكان الاتفاق مع الإنسان عن طريق الكلام لكي يحرك يده عند إشارة معينة، وأن لا يحركها عند إشارة أخرى.

ويرى المؤلف أنه بحاجة للتأكيد على موضوعين هامين بالنسبة لنا في هذا المقام.

1- لا ريب في أن الدراسات الانعكاسية على الإنسان سوف تجري مستقبلاً بمساعدة المعكسات الشرطية الثانوية بشكل رئيسي، ولا يعني ذلك سوى أن تلك الواقعة المتمثلة في أن الوعي يقتحم حتى داخل تجارب الانعكاسيين، ويغير لوحة السلوك بشكل حذري. اطرده الوعي من الباب بأنك من الشباك.

2- إن إدخال وسائل البحث هذه إلى الطريقة الانعكاسية يدمجها تماماً مع طريقة دراسة الاستجابات وغيرها؛ التي تم الوقوف عليها في علم النفس التجريبي منذ زمن بعيد. وهذا ما يشير إليه بروتو بويوف، دون أن يعتبر أن هذا التطابق عرضي

ومن الناحية الخارجية فقط. ويصبح من الواضح بالنسبة لنا أن الكلام يدور هنا حول الاستسلام التام للطريقة الانعكاسية المحضة؛ التي تستخدم على الكلاب بصورة ناجحة أمام مشكلات السلوك الإنساني.

وتفسح نظرية د. جيمس (1905) في الانفعالات المجال واسعاً أمام إمكانية تفسير خاصية الوعي التي تتسم بها الأحاسيس. ويقوم جيمس بإعادة البناء من العناصر العادية الثلاثة:

A- سبب الإحساس B- الإحساس نفسه C- تجلياته الجسمية على النحو التالي: B-C-A. وسوف لن أتوقف لأذكر بكل ما قدمه من تفسير معروف، وأشير فقط إلى أنه بهذا يتكشف تماماً:

(أ) الطابع الانعكاسي للإحساس، والإحساس بوصفه منظومة انعكاسات A و B.

(ب) الطابع الثانوي لخاصية الوعي التي يتسم بها الإحساس عندما تصبح استجابتك مثيراً لاستجابة داخلية جديدة - B و C. وإن الأهمية «بولوجية» للإحساس كاستجابة تفويجية سريعة يقوم بها الكائن الحي دأ على سلوكه الخاص، وكفعل اهتمام الكائن الحي ككل بالاستجابة، وكمنظم داخلي نكّل ما هو موجود من سلوك في تلك اللحظة تصحي أمراً مفهوماً وتسمح أيضاً إلى أن المقياس الثلاثي للإحساس الذي وضعه فوندت يتحدث في الأساس كذلك عن ذلك الطابع التفويجي للانفعال، وكأنه رد الكائن الحي كله على استجابه.

6.

من اليسير أن تميز لدى الإنسان مجموعة من المنعكسات؛ التي من الصواب أن يطلق عليها المنعكسات المعكوسة. وهي انعكاسات للمثيرات التي يمكن، بدورها، أن تتكون من قبل الإنسان. فالكلمة المسموعة هي مثير، والكلمة المنطوقة هي انعكاس يخلق ذلك المثير. والمنعكس هنا هو معكوس؛ لأن المثير يمكن أن يصير استجابة، والعكس صحيح. وهذه المنعكسات المعكوسة التي تضع الأساس للسلوك الاجتماعي هي تسبق جماعي للسلوك ومن بين حشد المثيرات كله تتميز، بالنسبة لي وعلى نحو واضح، مجموعة واحدة من المثيرات، وهي مجموعة المثيرات الاجتماعية الصادرة عن الناس. ويتم هذا التمييز بما أني نفسي أتمكن من استرجاع

هذه المثيرات. وبما أنها تكون، بالنسبة لي، وفي وقت مبكر جداً، معكوسة، وبالتالي فهي وبصورة أخرى تحدد سلوكي أكثر من أي شيء آخر. إنها تشبهني بالآخرين، وتجعل أفعالي متطابقة مع ذاتها. وبالمعنى الواسع للكلمة فإن في الكلام يكمن مصدر السلوك والوعي الاجتماعيين.

ومن المهم جداً أن نرصد، ولو على عجل، فكرة أنه إذا كان ذلك على هذا النحو في الواقع، فإنما يعني أن آلية السلوك الاجتماعي وآلية الوعي هما شيء واحد. وإن الكلام هو منظومة «انعكاسات الاتصال الاجتماعي» (أ. ب. زالكيند، 1924) من جهة، ومنظومة انعكاسات الوعي في الغالب الأعم، أي جهاز انعكاس المنظومات الأخرى من جهة ثانية.

وهنا يكمن جذر السؤال عن «الأنا» الآخر ومعرفة النفس الأخرى. فآلية معرفة الذات (الوعي الذاتي) ومعرفة الآخرين هي ذاتها والعالم المعادية حول معرفة النفس الأخرى إما أنها تعترف مباشرة بعدم إمكانية معرفتها (أ. إ. فيديسكي، 1917)، وإما أنها تحاول في هذه الفرضيات أو تلك أن تقيم آلية محتملة، يكون جوهرها في نظرية الأحاسيس، وفي نظرية المعادلة شيئاً واحداً؛ نحن نعرف الآخرين بمقدار ما نعرف أنفسنا؛ إنني أسترشح عضبي بالذات حين أعرف غضب الغير.

وفي واقع الحال قد يكون من الأصح قول العكس تماماً؛ فنحن نعي أنفسنا لأننا نعي الآخرين. ونفس الأسلوب الذي نعي به الآخرين، لأننا نحس بالذات نعتبر بالنسبة لأنفسنا تماماً مثلما هم الآخرون بالنسبة لنا. وإنني أعني ذاتي فقط بمقدار ما أعتبر ذاتي بالنسبة لنفسي إنساناً آخر، أي بقدر ما أستطيع أن أدرك منعكساتي الخاصة مجدداً كمثيرات جديدة. وإلى ذلك فإن ليس ثمة من فرق في الجوهر بين كوني أستطيع إعادة الكلمة التي قبلت بصمت بصوت مرتفع، والكلمة التي قالها إنسان آخر، مثلما لا يوجد اختلاف مدني في الآليات، فهذا وذاك منعكس معكوس - مثير.

ولذا فإن نتيجة قبول الفرصة سوف تستمد من السوسيلجة الناجمة عنها للوعي بأكمله. وإن الاعتراف بالأسبقية الزمنية الواقعية تعود إلى اللحظة الاجتماعية في

الوعي. وتصمّم اللحظة الفردية كلحظة مشتتة وثانوية على أساس ما هو اجتماعي ووفق نموذجه الدقيق. ومن هنا تأتي ازدواجية الوعي: تصور الصنو هو التصور الأقرب إلى الواقع حول الوعي. وهذا أقرب إلى تجزئة الشخصية إلى «الأنا» و«الهو» التي يكشف عنها فرويد بالتحليل النفسي. والأنا بالنسبة للهو - كما يقول - كالفارس الذي يتعين عليه أن يكبح جماح حصانه مع فارق فقط هو أن الفارس يقوم بذلك بفضل قواه الخاصة. ويمكن أن تستمر هذه المقارنة، فعالم ما يبقى على الفارس، إن هو لم يشأ أن يبتعد عن الحصان، أن يقوده إلى حيث يرغب الحصان، كما هو شأن الأنا التي تحول إرادة «الهو» بصورة مألوفة إلى الفعل كما لو كانت إرادتها الذاتية (س. فرويد، 1924).

ولعلّ يوسع تشكّل وعي الكلام عند الصم - البكم، وإلى حدّ ما تطوّر الاستجابات اللمسية عند المكفوفين أن يكون إنساناً رائعاً لمكرة صانع البت الوعي والاتصال الاجتماعي، وأن الوعي هو اتصال اجتماعي مع ذاته. فالكلام عند الصم - البكم، عادة، لا يتطور ولا يتجمد في مرحلة الصراخ الانعكاسي، ليس لأن مراكز النطق مصابة لديهم، وإنما بسبب غياب السمع تشل إمكانية معكوسية المعكوس الكلامي إن الكلام لا يتحول إلى مثير للمتكلم ذاته؛ ولذا فهو لا واع وغير اجتماعي وعادة ما يكتفي الصم - البكم، بلغة الإيماءات الشرطية التي تدفعهم بالدائرة الصيفة للخبرة الاجتماعية لغيرهم من الصم - البكم، وتطور الوعي لديهم بفضل تحول هذه الانعكاسات عبر العين إلى انعكاسات صامتة.

وتكمن تربية الأصم - الأبكم من الوجهة النفسية في استعادة أو تعويض ألية معكوسية الانعكاسات المختلفة فالأبكم يتعلم الكلام بمراعاته ما تنطق به شفها المتكلم من حركات، ويتعلم أن يتكلم بنفسه عن طريق استخدام الإشارات الحسية الحركية الثانوية التي تظهر أثناء الاستجابات الكلامية - الحركية. وجدير بالذكر أن خاصية الوعي التي يتسم بها الكلام والحبرة الاجتماعية تظهران في وقت واحد وبصورة متوالية تماماً. وهذا هو بمثابة تجربة طبيعية مجهزة حصيصاً تدلل على الأطروحة الأساسية لمقالنا.

إن الأصم - الأكم يتعلم أن يعي داته وحركاته إلى ذلك الحد الذي يتعلم فيه أن يعي الآخرين. وتطابق الآليتين كليهما هنا هو أمر واضح وبديهي تقريباً إلى درجة مذهلة.

وبمقدورنا الآن أن نوجد من جديد حدود صيغة السلوك الشرطي التي أدرجت في أحد الأقسام السابقة. والواضح أن الحبرة التاريخية والحبرة الاجتماعية لا تولفان شيئاً مختلفاً من الناحية السيكلوجية، ذلك لأن من غير الممكن أن تكونا مفصلتين في الواقع، فهما تقدمان معاً على الدوام.

ولذا فإننا نوحدهما بإشارة « وآليتهما هي ذاتها آلية الوعي بالضبط، كما حرصت أن أبين، لأنه ينبغي أن ينظر إلى الوعي بوصفه حالة خاصة من حالات الخبرة الاجتماعية. ولهذا كان من السهل أن نطلق على هذين الجزئين مصطلح: فهرس الخبرة المزدوجة

-7-

ويخيل إليّ أن من المهم أن أشير في نهاية هذا المقال إلى التطابق القائم في النتائج بين الأفكار المنظورة هنا وتحليل الوعي الذي قام به د جيمس. فقد قادت الأفكار التي اطلقت من مجالات متنوعة تمام وسارت في طرق مختلفة إلى وجهة النظر الذي تقدم بها جيمس خلال تحليله التأملية وفي هذا يبدو لي بعض من الإثبات الجزئي لأفكاري. ففي «علم النفس» (1911) أعلن أن وجود حالات الوعي كما هي هو أمر مثبت تماماً، ولكنه رأي باطل متأصل وراسخ. ولعلّ معطيات ملاحظته اللاتية البارعة هي التي أقتنته بذلك.

يقول جيمس: «في كل مرة أقوم فيها بمحاولة ملاحظة الفاعلية كما هي في ذهني أصطدم لا محالة بفعل فيزيائي محض، وبانطباع أت من الرأس والحاجب والحلق والأنف». وفي مقاله «هل يوجد الوعي؟» (1913) يبين أن الفارق بين الوعي والعالم (بين الانعكاس على الانعكاس والانعكاس على المثير) يكمن في سياق الظواهر فقط. ففي سياق المثبرات يكمن العالم، وفي سياق منعكساتي يتمثل الوعي. وعلى هذا فالوعي ليس سوى انعكاس المنعكسات.

وهكذا فإن الوعي لا يظهر كمقولة محددة وكأسلوب خاص من أساليب الوجود، وإنما من خلال بنية السلوك التي هي على جانب كبير من التعقيد، وبشكل خاص مضاعفة السلوك كما يقال بمقتضى العمل بالكلمات المأخوذة من العبارة المقتبسة. يقول جيمس: «وفيما يتعلق بي فإنني على يقين بأن تيار التفكير في داخلي... مجرد تسمية طائشة من أجل أن تظهر لدى المعالجة المباشرة، من حيث الجوهر، كتيار من النفس.. والعبارة «أنا أفكر» التي ينبغي عليها أن تصحب جميع موضوعاتي ليست سوى «أنا أتفكر» التي تصحبها في واقع الحال.. فالأفكار جعلت من تلك المادة التي صنعت منها الأشياء» (1913، ص 126)

لقد طرح في هذا المقال بعض الأفكار ذات الطابع التمهيدي بشكل سريع وخاطف.

يبد أنه يبدو لي أنه من هذا الضغط سعي إلى العمل بدراسة الوعي. فعلمنا الآن هو في حالة من رال معها بعداً جداً عن الصيغة السهولة الهندسية التي تكمل الحجة الأخيرة، أي ما يطلب البرهان عليه. ونعلم من المهم لنا أن نحدد الآن ما يتوجب البرهان عنه لنصار، من ثم، إلى التهمة طرح المسألة أولاً، ثم حلها عقب ذلك.

تلك هي صياغة المسألة التي ينبغي على هذا المقال أن يصب في مصلحتها قدر الإمكان. ■

الهرمينوطيقا والترجمت مقاربة في أصول المصطلح وتحولاته

د. عبد الغني بارة (*)

لعلَّ أوَّل ما يطالع المتأمل في قضايا التأويل، هو مساءة المصطلح من منظور أركيولوجي/ جنيالوحي، في أصوله المعروفة، لسر لاكتشاف ما هو معروف سابقاً، ولكن للحفر في آثاره التي سبق كل معرفة باعتبارها الأصل الذي لا أصل له. وإلاَّ فما قيمة البحث إذا لم يكن تأسيساً في المختلف، وعوداً على بدء، وعلماً بما لم يُعلم، وتقويضاً لما هو ثابت ومركزي، واتزياحاً ومخالفة لما هو قاعدي، وتعجيراً لما هو نظامي، وفضحاً لما هو إيديولوجي/ فكري خفي في الساحة الفكرية. وهي، أي الرؤية الأركيولوجية/ الجنيالوحية، وإن كان هدفها، هو تفجير الخطابات/ الأصول وتقويض أنظمتها، فإنها لا تعدم وسيلة لتكون منهاجاً على سبيل التركيب والارتجاع الداخلي، لأنَّ أي خطاب إنما يقع على حدود/ تخوم غيره، أو بالأحرى يحمله في شقوقه وطبقات الغياب فيه، على اعتبار أنَّ كلَّ خطاب، بالضرورة، هو خطاب مؤلف/ مختلف في أن.

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس — سطيف، الجزائر.

هكذا تتحوّل مسألة «الهرمينوطيقا» L'herméneutique، بوساطة هذا المعطى المنهجي، مغامرة في دروب المعرفة الإنسانية، يتوه السائل في أروقتها المتعددة، ومناطقها المعتمة، ولا يظفر، وهو في عمار الاستقراء والاستقصاء، إلا بما هو جزئي وسيط، فيُبعث البحث/السؤال، مجدداً، بوصفه الغاية التي لا بعدُ بعدها، والمتعة التي لا يدرك قيمتها إلا من اكتوى بحرقه الحيرة فهي أشبه بعمل اللذة Le Plaisir وتداخلها مع مفهوم المتعة Jouissance عند رولان بارت Roland Barthes (1915 - 1980)، إذ ما يزال، والقول لبارت، «ثمة تأرجح على المستوى الاصطلاحي، وإني مارلت أخلط وأحقق في التمييز. وعلى كل، فسيظل هناك دائماً شيء من الحيرة. ولن يكون التمييز مصدراً لتصنيفات قاطعة»⁽¹⁾. أمّا الناقد «منظر عياشي»، المهتم بترجمة أعمال «بارت» الكاملة، وبخصوص سؤال عن ترجمته لكتاب «لذة البصر»، يردّ قائلاً: «اللذة تأتي هكذا، إنها حضور من غير سؤال ووجود يعمّ كل شيء دون أن يتموضع في شيء. وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها اللذة ليست موضوعاً. إنها هي وإنّ لتتكشف دائماً من غير سؤال. وسعادة الملتذ كالنور، تأتي بقدح نناد الروح، فلا يدركها إلا من تحرّر من نفسه جسداً ودخل في نفس نص»⁽²⁾.

إذا، ليس أمراً مسلماً على أيّ باحث تحديد مصطلح «الهرمينوطيقا» L'herméneutique، سواء في مظانه الأولى في الثقافة الغربية، أو في ارتحالاته إلى الثقافة العربية، بفعل النقل والترجمة. إذ (كما لا يخفى على كل ذي عقل) إنّ المصطلح ينشأ في محض معرفي مخصوص، يعدّ الإطار المرجعي أو النظام الإبيستيمولوجي (المعرفي) الذي يرفده ويعمل على توجيهه، وتحديد مسارات اشتغاله داخل أنظمة الثقافة التي يحدر منها، حيث يشيع وينتشر ويبحث به إلى سوق الزواج. ومن ثمّ، فإنّ غياب الوعي الإبيستيمولوجي Conscience Epistémologique بهذه الأطر، يجعل العموص أو الإلغاز سمة بارزة في

(1) Roland Barthes, Le plaisir du texte, Collection «Points Essais», Paris, Éditions du Seuil, 1982, P. 14

(2) رولان بارت، لذة البصر، ترجمة منظر عياشي، مركز الإمام الصضائي، حلب/ سورية، ط1،

تعاطي هذا المصطلح أو ذلك فتغيب الرؤية، ويسود الإضطراب، وتعم فوضى الترجمة.

1. الهرمينوطيقا: الأصول الإيتيمولوجية والمجال التداولي:

كان الاهتمام بدلالات المصطلح يحظى باهتمام بالغ لدى أهل المعرفة عموماً، والمهتمين بشأن اللّغة على وجه الخصوص، فخصصوا لها اصطلاحاً خاصاً تواضعوا عليه، بل جعلوا الاشتغال بها علماً مستقلاً اصطلاحوا على تسميته «إيتيمولوجيا» Etymologie، «وهو العلم الذي ينظر في أصول المعاني وأزمانها وأطوارها - أو إن شئت قلت تاريخها - ولم يفت اللّغويين العرب ولا علماء المسلمين الرعي بدور هذه الدلالة، ووضعوا لها اسم «المعنى اللّغوي»»⁽³⁾.

لا يكاد المهتم بأسئلة المصطلح في أصوله المعرفة، ووضعه الإشكالي بين أقرانه من المفاهيم في حقول المعرفة، يصح المدلول الاصطلاحي لمفهومه، «ويجعل هذا المفهوم مصطلحاً له إحصائية مستقلة حتى يستدعي توسعاً لمجال أسئلته وإشكالاته، جملة من العناصر الدلالية التي يمكن أن تثبت هذه الإحصائية وتظهر فائدتها؛ وقد يعتبر هذا العنصر حراً صريحاً من المدلول الاصطلاحي أو لا يعتبر كذلك، مكتفياً بأن تكون متداً من ورائه، بدءاً من اللفظ الذي يصعب بإزاه المفهوم؛ فيما أنّ هذا اللفظ ليس مخترعاً من عنده كما يحترع العالم رموزه، وإنما يستعيره من لسانه الطبيعي، فلا بدّ من أن يكون لهذا اللفظ دلالة وسابق استعمال»⁽⁴⁾.

لا يعرّب عنّا، إذاً، أنّ «علم التأثيل اللّغوي»، أو «التأليلات اللّغوية» Etymologie⁽⁵⁾ هو أحد المداخل المشروعة للباحث في أصول تشكّل مصطلح «الهرمينوطيقا» في الثقافة الغربية، ولا يكون ذلك إلا بمساءلة مقامات وأسبقة استعمال هذا المصطلح، بوصفها قرائن تأثير تنضاف إلى أساس التأثيل اللّغوي

(3) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 2 - القول الفلسفي (كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1999 ص135.

(4) المصدر نفسه، ص134.

(5) يقترح طه عبد الرحمن هذا المصطلح مقابلاً عربياً للمصطلح العربي Etymologie. يُنظر : طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص135.

كمُعطى إجرائي، يسمح بملاحقة الأشياء في بيناتها الأولى، وما لحقها فيما بعد من تحول نتيجة تداخلها أو ارتباطها بحقول معرفية أخرى، أو انتقالها وارتجالها، بفعل الترجمة أو الاستعمال، إلى أمكنة وأزمنة جديدة أصبحت فيها خاصية لأهجرة الثقافة المستقبلية، فالتصقت بها دلالات جديدة اكتسبتها في أرض الهجرة، وكأنها كانت أصيل لفظته تربة هذه الأرض، ومنها افتتح صراعاً تأويلياً جديداً يراحم فيها مصطلحات تدعي أنها الأصلية، فيتنازع الدخيل/الأصيل ليثمر معاً مصطلحاً مفهوماً مختلفاً/غيرياً، لا أصل له ولا مرجع إلا أن ينتسب إلى مجال تداولي يؤسس به وجوداً مخصوصاً يصحح به كائنات تداولياً بامتياز

هذا الوجود الجديد للمصطلح بوصفه كائناً تداولياً، يجعل الباحثين في مجال المصطلحية يظفرون إلى اقتران المصطلح، بالإضافة إلى كونه مفهوماً مجرداً أو متصوراً ذهنياً غير قابل للتجسيد العيني/الفرزيقي، مواقع محسوس أو مجال تداولي يصبح فيه خاضعاً لقضوب لاستعمال ومعارف الحوار بين المنحاطين في المجتمع اللساني، كما يتدخل، حسداً، التلقي أو الاستقبال بوصفه إحراءً وممارسة معرفية واستراتيجية كتابية تعيد إنتاج المصطلح/المفهوم، فتجدد بها فهماً وتفهماً. وهذا كما أسلفنا القول، لا يعني تجريد المصطلح من خصائصه المعنوية العصبية؛ أي بالنظر إلى كونه يراد منه معنى ويقصد به، إذ متى أطلق ذلك المصطلح فهم منه المعنى الذي قصيد، فيكون، بذلك، معنى قصدياً يمكن تسميته، مع طه عبد الرحمن، «الإنعهام التداولي». ومفاده «أنّ هذا المفهوم لا يكون كذلك حتى تقبل صيغته اللفظية أن يكون متعهماً منها؛ إذ لولا الإنعهام، لما أمكن أن يأتي واضع المفهوم الفلسفي بفعل الإنعهام، ولا أن يأتي الموضوع له - أي المتلقي - بفعل الفهم؛ كما أن اقتران هذا المفهوم يورثه ما يمكن أن نسميه بخاصية «الانتساب»، ومقتضاها أنّ هذا المفهوم لا يكون كذلك حتى يكون واضعاً قد أتى فعل الاصطلاح عليه وفق مبادئ المحال التداولي الذي ينتسب إليه [...] وبهذا يكون الانتساب التداولي شرطاً في حصول الإنعهام من اللفظ، فلا يتفهم المفهوم الفلسفي إلا ضمن مجال تداولي مخصوص».⁽⁶⁾

(6) المصدر السابق نفسه، من ص 120، 121.

فيكون طريق الاتفاق على المعنى، فيما أقره اللغويون العرب، مراعاة قصدين اثنين: الأول لغوي، والثاني لغوي فوقاني (ما وراء لغوي) *Métalinguistique*، وهو قصد الجماعة اللغوية التي يصير بها اللفظ دالاً على مقصودها دلالةً مصطلحاً عليها، فيتشكّل قصدٌ من بعد قصدٍ آخر، فيكون المعنى المعجمي ثمرة هذين القصدين المتفاوتين، فتزداد قيمة هذا القصد، ليس زيادة قيمة فحسب، بل زيادة تحوّل وارتقاء، من مستوى فردي إلى مستوى جماعي، يدعم تثبيت الطبيعة القصدية للمعنى⁽⁷⁾. فيكون المعنى على اللوام قصداً يفهمه السامع عن المتكلّم في سياق محدود؛ إذ كما هو معلوم، قد يتوفّر الملفوظ على معانٍ كثيرة لا يقصد منها المتكلّم إلا واحداً، أمّا الحاصل القصدي عند السامع فيتعّدّ تعّدّد الوجوه المحتملة وإن لم يكن على علم بقصد المتكلم الثابت، فيحقّق بذلك فهماً معيّنًا يبقى دون حصول الفهم، الذي يشترط في تحقّقه العلم بالسياق؛ إذ كلّ فهم هو فهم في سياق مخصوص.

فحقيقة الكلام كامة في كونه يبني على قصدين اثنين أحدهما يتعلّق بالتوجه إلى الآخر، والثاني يتصل بإيهام هذا الآخر: «أنّ القصد الأول، بمعناه أنّ المنطوق به لا يكون كلاماً حقاً حتّى تحصل من إرادته توجيهه إلى غيره، وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يعدّ متكلّماً حقّاً، حتّى ولو صادف ما ينطبق به حضور من يتلقفه، لأنّ المتلقّف لا يكون مستمعاً حقّاً حتّى يكون قد ألقي إليه ما تلقفه، مقصوداً بمضمونه هو أو مقصوداً به غيره بوصفه واسطة فيه، أو قل حتّى يدرك رتبة «المتلقي»، فالمتلقي هو عبارة عن المتلقف الذي قصده الملقّي بفعل إلقائه». وأمّا القصد الثاني فلا يكون المنطوق به كلاماً حقّاً حتّى تحصل من الناطق إرادة إيهام الآخر، وما لم تحصل منه هذه الإرادة، فلا يمكن أن يعدّ متكلّماً حقّاً حتّى لو صادف ما لفظ به فهماً ممن التقطه، لأنّ الملتقط لا يكون مستمعاً حقّاً حتّى يكون قد أفهم ما فهم، سواء أوافق الإيهام الفهم أم خالفه، أو قل حتّى يدرك رتبة «الفاهم»، فالفاهم هو عبارة عن الملتقط الذي قصده المفهم بفعل الفهم»⁽⁸⁾.

(7) طه عبد الرحمن، طه الفلسفة 10 - الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2000، ص ص160، 161.

(8) طه عبد الرحمن، اللسان أو الميزان أو التكوّن العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1998، ص 214.

لا يكاد يختلف أهل النظر من الباحثين في ارتباط مصطلح الهرمينوطيقا، بصورة لافتة، بالأصول الفلسفية والدينية، لا سيما تأويل النصوص المقدسة⁽⁹⁾، أو فيما يُعرف بالتفسير التوراتي L'exégèse biblique⁽¹⁰⁾. وقد كان لهذه النشأة في كشف الدوائر أو الدراسات اللاهوتية ما يبرره، لا سيما إذا علمنا مدى صعوبة الصراعات التي نشبت بين كل من حاول تفسير التوراة خارج إطار التفسيرات الرسمية أو المعتمدة لدى الإكليروس، أو رجال الإصلاح الديني Réformateurs، الذين يصرون على ضرورة أن يكون الفهم أحادياً Littéralement، بعيداً عن التأويل المجازي (الرمزي). لبقى، بذلك، تأويل الكتابة المقدسة، وفق الرؤية الدينية البروتستانتية، حيس مسلمات مؤسسة دوغماتياً⁽¹¹⁾. تفترض أن الكتاب المقدس نفسه يشكل وحدة أو منظومة قواعد تجعله مغلقاً على نفسه، لا يرضى بغير التأويل/ الفهم الأحادي الذي أقره رجال الدس، باعتباره يمثلون المخلص، السيد المسيح، لتصبح تأويلاتهم نصوصاً مقدسة تحجب أو تزيج النص المقدس/ الأصل وأمام هذه المشكلات، في المجمع المسيحي القديم، تطور مفهوم الهرمينوطيقا، «ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)»⁽¹²⁾. ليتسع بعد ذلك مفهوم المصطلح في الممارسات الحديثة، فاستخدم في تأويل كل أنواع الأعمال الفنية، والحيكاسات الأسطورية، والأحلام، ومختلف

(9) «Herméneutique. Interprétation des textes philosophiques ou religieux , et spécialement de la bible (herméneutique sacrée)». Voir: André Lalande, Herméneutique, in: Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris, P.U.F., 18ème édition, 1996, p.412.

(10) «Le mot a sa portée majeure dans le cas de l'exégèse biblique . c'est à cette dernière qu'on se référera le plus souvent ici». Voir Bernard Dupuy, Herméneutique, in Encyclopaedia Universalis, Corpus II, France S.A. 2002. p.263.

(11) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlo, Paris, édition du seuil, 1996, pp 193, 194 .

(12) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وأليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط5، 1999، ص 13 .

أشكال الأدب واللغة بوجه عام، أو قل وسّعت من نطاقها، أي الهرمينوطيقا، لنشتمل على مشكلات التأويل النصّي ككل⁽¹³⁾.

إذاً، فكلمة «هرمينوطيقا» Herménautique تعني، في الأصل، «فن أو علم التأويل»⁽¹⁴⁾، أو بالأحرى هي أقدم الاتجاهات اهتماماً بفن فهم النصوص⁽¹⁵⁾. لا على سبيل كشف رموزها وتعمية مضمرها، وإنما يكون الفهم، دائماً وأبداً، تأويلاً على غير مثال. بمعنى أنّه يبحث عما هو أوّل في الشيء. ويعود أوّل استخدام لمصطلح الهرمينوطيقا للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654⁽¹⁶⁾. أمّا فيما يخصّ نشأتها الأولى كممارسة، فهي ليست مشكلة حديثة، وإنما موعلة في القدم. فقد اقترن ظهورها عند اليونانيين في العصر الكلاسيكي بوصفها إجراءً أو طريقة في قراءة النصوص الأدبية أو فهمها، ويتعلّق الأمر بتأويل النصّ الهومييري (هوميروس)⁽¹⁷⁾، الذي يعتبره النقاد «إلهيل اليونانيين» بلا منازع، قبل أن ينتقل، في مرحلة تالية إلى تأويل النصوص المقدّسة والعلميّة ومهما يكن من نعتدّ الاراء وتباينها حول الأصل الأوّل لنشأة الممارسة الهرمينوطيقية، فإنّ الذي لا ريب فيه هو أنّها، من منظور المعطى الجنيولوجي، لا تروم معالجة الأصل لتحليله أو اكتشافه بوصفه كنزاً، بقدر ما هو محاولة لتحديد الأساق عبر المعسة التي ينظم وفها، وتتبع مسارات تحوّل هذا الأصل داخل أنظمة المعرفة أو الثقافة التي ينتمي إليها، وكيف أنّه يخضع، في طريق رحلته، إلى تأويلات تجعله «بينة حركية تجاور هيكليتها، وتتمرّد على حدودها كلّما قبض عليها الفهم وهي ملتصقة في حال ثبات أو استقرار»⁽¹⁸⁾.

(13) Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires(Une introduction). Traduit de l'anglais par Maryse Souhard avec la collaboration de Jean François Labouverie, Paris, P.U.F, 1ère édition, 1994, pp.66, 67.

(14) Ibid., p.66

(15) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.183.

(16) Hans-Georg Gadamer, La philosophie herménautique, Traduction et notes par Jean Grondin, Paris, P.U.F, 2ème édition, 2001, p.87

(17) Hans Robert Jauss, Pour une herménautique littéraire, Traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Éditions Gallimard, 1988, p.11.

(18) مطاع صعدي، استراتيجيّة التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، بيروت/لبنان،

ط1، 1986، ص. 225.

تكاد المعاحم المتخصصة والموسوعات الغربية تجمع على الأصل الإغريقي لمصطلح هرمينوطيقا Herméneutique، فهو عند برنارد دويبي Bernard Dupuy مشتق من أصل إغريقي «هرمينيا» Herménia، الذي يدلّ على التأويل⁽¹⁹⁾. أمّا عند صاحبي معجم النقد الأدبي طامين وهوير Tamine et Hubert، فهو من تأويل العلامات، وهو تأمل فلسفي يعمل على تفكيك كلّ العوالم الرمزية، وبخاصّة الأساطير، والرموز الدينية، والأشكال الفنية⁽²⁰⁾. أمّا جون غروندين Jean Grondin، فينتقل من المعنى السابق لمفهوم الهرمينوطيقا، أي باعتبارها فن تأويل الصور، ليضيف إليه، وقد اتّسع مجال استخدامه، دلالات جديدة تنم عن نسبة في ضبط المفاهيم والمصطلحات؛ إذ يذهب إلى القول بأنّ لفظة الهرمينوطيقا Herméneutique مشتقة من الفعل اليوناني هرمينيو Herméneuo الذي يحمل معنى «الترجمة والتفسير والتعبير». وفي هذه الحالات الثلاث يحمل هذا الفعل الانحاء إلى لفهم إدراكاً ووصوحاً⁽²¹⁾.

أمّا جون بيپان Jean Pépin، فقد اهتمّ في مقاله «الهرمينوطيقا القديمة» باستقصاء معاني الفعل Hermeneuein ومشتقاته الأخرى من أسماء ومصادر ونعوت تنتمي إلى العائلة نفسها التي أخذت منها لفظ Herméneutique حال Herménia و Henneneutés و Henneneutikos، كما حاول رصد مظاهر التحول الدلالي للمصطلح عبر مختلف حقب العصر الإغريقي الكلاسيكي، ترجمة أو من خلال تطور الفلسفة اليونانية أو من خلال النصوص المقدسة⁽²²⁾. غير أنّ اللافت في عمل بيپان Pépin هو تحديده للانزياح الحاصل في تحوّل المصطلح من اليونانية إلى اللاتينية؛ إذ إنّ ترجمته بـ Interpreta قد أثّرت سلباً على دلالة الهرمينيا L'herménia، فقد اكتسبت عبر السابقة (inter) معنى التوسط، الذي جعلها تنزاح عن معناها. لذلك كان معنى المصطلح الإغريقي هرمينوطيقا Herméneutique تبعاً لذلك هو التأويل Interpretation. كما كان ذلك

(19) Bernard Dupuy, Herméneutique, p.263.

(20) Joëlle Gardes-Tamine, Marie Claude Hubert, Dictionnaire De critique Littéraire, Paris, Armand Colin, 2002, p.91.

(21) Jean Grondin, L'universalité de l'herméneutique, pp.6, 7.

(22) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, in Poétique, N023, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p.291.

عاملاً رئيساً في تداخل المصطلح، فيما بعد مع لفظة «التفسير» L'exégèse. بيد أن المعنى الأصلي للفظه Herméneuein وباقي مشتقاتها، والقول لـ بيان Pépin، ليس هو التفسير بوصفه فعل ولوج في قصدية النص أو الرسالة، بقدر ما تدلّ في الغالب الأعم على فعل «تعبير» Expression يتصف بطابع الانفتاح الخارجي⁽²³⁾.

وبحثاً عن إيجاد أساس مفاهيمي يستند إليه في دعواه، يعود بيان Pépin إلى أعمال أرسطو Aristote وفيلون الإسكندري Philon D'alexendrie، لأنهما استعملتا كلمة الهرمينيا L'herméneia بمعنى التعبير بوساطة اللغة التي تشكّل عبر أداة طبيعية هي الصوت La Voix. ليصل بذلك إلى القول بأنّ اللغة تعبّر Herméneuein Exprime بوساطة اللسان وباقي الأعضاء الصوتية عن الأفكار⁽²⁴⁾. وهو ما يجمعنا، في المحصلة، نصل إلى أنّ العقل الغربي يقوم على أساس الكلمة/التعبير التي قال بها المسحون فيما بعد، في البدء كانت الكلمة، وهو ما يؤكد تشابك صغيرة هذا العقل، وكيف أنّ المشاريع القدية تخرج من عباءة أصل واحد يجمعهما.

بل إنّ العقل عند الغرب Logos، كما يحمل من حلال دلالاته الاشتقاقية «لين» Legein معنى الكلام والتعبير والخطاب عند أفلاطون وأرسطو، وذلك بفعل التحول في أنظمة الثقافة العربية بدءاً، فاللوعوس عند أرسطو وأفلاطون هو الكلام والخطاب الذي يعمل على توجيه الإنسان توجيهاً سليماً لإدراك الحقيقة. وتطور مع أرسطو، بأن أصبح منطقاً، فيما عرف بالمنطق أو الأورغانون الأرسطي، ليصبح الخطاب أو الكلام بذلك منطقاً، من Logos إلى Logique. أمّا هذا المصطلح عند الحكماء الطبيعيين، فقد كان يعني: يجمع، أو يضمّ ومنه اشتق المصدر: الجمع أو الكل، لأنّ الطبيعة عند هؤلاء كانت تعني الكلّ أو الكلية Totalite، التي تجمع الكائنات كلّها بغض النظر عن اختلافها؛ بين الآلهة والشر، والكائنات الحيّة والجمادة⁽²⁵⁾.

(23) Ibid

(24) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, p. 293

(25) محمد مرور، أزمة الحداثة وعودة نيوتن وروس، مجلة «فكر ونقد»، الرباط/المغرب، ع 21، ص 3.

هكذا، بات من الواضح أنَّ العقل الغربي لم يتشكَّل إلا عندما أزاح أرسطو مفهوم الحكماء الطبيعيين وأصبح منطقاً، لا يؤمن بغير القياس مذهباً في تفسير الأشياء. كما أنَّ فكرة وجود الحقيقة داخل العقل، انطلاقاً من هذا المعطى، ذات أصول أرسطية أفلاطونية. إنَّ تغيُّر مفهوم «اللُّوغوس» (الطبيعة) إلى الخطاب (المنطق)، هو - في الحقيقة - انتقال من الطبيعة المادية (الفيزيس بلغة الحكماء الطبيعيين) إلى العقل المنطقي (المثالية). ومن ثَمَّ انتقال الكلام أو التعبير من الصفة المادية/ الطبيعية بوصفه صوتاً/ حصوراً إلى كونه خطاباً أو لغة مغلقة على نفسها، لتبقى حبيسة منطقها الداخلي الذي صنعت له نفسها، وبدل أن يصبح الكلام/ التعبير، بوساطة الصوت/ الحضور حاملاً لمعنى واحد، ينزاح عنه إلى معنى الكلام/ التعبير/ التأويل الذي يجعل للغة سلطة أمر الأشياء في سجن نسقها الداخلي، فتتحول الأشياء/ الخارج عبرها إلى كائنات لغوية مصيرها مرهون بوظيفتها داخل هذا العالم، تكتسب فيه دلالات جديدة لم تكن لها من قبل في عالم الواقع/ الطبيعة، أو قل يعيد خلقها من بعد خلق خلقاً آخر.

2. الترجمة : سلطة الأصل المتعالي وصيقاها الحقيقية / الخلاص :

كما لا ينبغي بيان Pépin، إضافة إلى المعاني السابقة، أن يكون هناك معنى آخر يقترب من مصطلح Herménéucin بمعنى التعبير هو معنى «الترجمة»، أي ترجمة لغة إلى لغة أخرى. وقد تمَّ استخدام المصطلح بهذا المعنى في سياق مخصوص هو ترجمة النصِّ التوراتي من العبرية إلى الإغريقية.⁽²⁶⁾ فالترجمة Traduction إذا اعتبرناها شكلاً من أشكال العملية التأويلية الأساسية المرتبطة بالفهم Compréhension، فإنَّنا نستطيع من خلالها إدراك فواتنا وتحديد رؤانا للعالم من حولنا، إذ الترجمة عور من لغة إلى أخرى، وهي كفعل لغوي تدخل ضمن ما يسمِّيه «غادامير» Gadamer عملية التواصل والحوار بين اللغات، وهي من ثَمَّ تجربة إبستمولوجية وأطولوجية. ويرتبط هذا الفعل اللغوي، حسب غادامير، بثلاثة أبعاد. بعد الفهم، وبعد الفكر، وبعد التأويل. لتصبح الترجمة، والأمر كذلك،

(26) Jean Pépin, L'herméneutique ancienne, p.294.

عبوراً فكرياً من لغة إلى أخرى وحواراً ثقافياً بوساطة الفهم والتأويل، أو قل بصل عبرها، والقول لغادامير، إلى تحقيق أدبيات «الحوار الهرمينوطيقي»⁽²⁷⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه، في هذا السياق، هو أن الهرمينوطيقا Herméneutique في شكلها الحالي، بوصفها أقدم اتجاه في التأويل اقترن ظهوره بتفسير النصوص المقدسة والاتجاهات الفلسفية، عرفت تطوراً مهجياً في القرن التاسع عشر، قامت على أساسه، فيما بعد، معظم الجهود في علوم الفكر Sciences De L'esprit بل إنها، يضيف غادامير، تجاوزت مهمتها الأصلية واتزاحت عن طابعها البراغماتي بوصفه غايتها الأساسية، والتي تمثل، بالدرجة الأولى، في تسهيل فهم النصوص الأدبية، والفن عموماً، بما في ذلك الإبداعات الروحية التي كان الاهتمام عليها منصباً في الماضي، كالقانون والدين، والفلسفة. فقد أضحي كل ذلك، في ظلّ التحولات الحديثة، غريباً عن معناه الأصلي هناك في أرض الشأّة عند الإغريق، حيث ارتبط بحسّ الاكتشاف، ودور الوساطة، التي تجسّدت كفعل تأويلي عندهم **من خلال هرمس** Hermès رسول الآلهة إلى البشر⁽²⁸⁾.

إذاً، ارتبط مفهوم الهرمينوطيقا، في التراث الإغريقي، بشور الوسيط/ المترجم أو المؤول والمفسّر L'interprète، مثلاً في «هرمس» Hermes لكنّ الذي تخفيه الميتافيزيقا الغربية، من خلال هذه الأسطورة، هو أن مهمة الترجمة أو الوساطة التي يقوم بها هرمس إنما هدفها، ليس إقرار التواصل والحوار بين عالم الآلهة وعالم البشر، أو إثبات الاختلاف والتعدّد على مستوى الألسن، بل الوصول إلى اللغة الأصل/ الحقّ/ الخالصة، تلك الكامنة في أعماق كلّ إنسان، السابقة لكلّ شيء، حتّى لوجود المتكلّم بها؛ ففي البدء كانت الكلمة، كما هو معروف عندهم في القول الديني للمسيحية. وهذه الأفضلية للكلمة جعلتها تحتل مركزية في الفكر الغربي بوصفها أصل الوجود، بل إنّ لها حضوراً وأسبقية على الكتابة، من حيث هي ثبت لها كما تقرّه الميتافيزيقا، لتجد الترجمة، حينئذ، نفسها واقعة في شراك الإيديولوجية/ الفكرانية .

(27) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.406, 410.

(28) Ibid., p.184 .

ولعلّ هذا ما جعل فلاسفة التفكير، وفي مقدّمتهم دريدا، يوجهون سهام النقد لمركزية الحضور في الفلسفة الغربية، ويؤسسون لفلسفة الكتابة Grammatologie ردةً على مركزية الكلمة/ الحضور/ الأصل المتعالي، وتأكيداً لأفضلية الكتابة، لا بوصفها رسماً أو نقشاً للحروف يأتي بعد الكلام الشفاهي، بل باعتبارها أصلاً سابقاً⁽²⁹⁾. وقد حاول دريدا تخليصها من سلطان الميتافيزيقا متوسلاً في ذلك بمفاهيم اللسانيات التي ترى بأنّه لا يوجد في اللغة إلا الاختلاف، فهي، أي اللغة، نسج من الإشارات المتشابكة ذات الدلالات المختلفة/ المتعددة. وهو الأمر الذي جعل «دو سوسور» يؤكد بأنّ الدالّ كصورة صوتية أو مكتوبة لا يعبر عن المدلول كشيء مادي، وإنّما عن متخيل ذهني متصور غير قابل للتجسيد واقعاً ووجوداً هذا ما يجعل اللغة وهي تتكلّم عن الأشياء، تعبر عن صور ومفاهيم، لا عن دوات، وعن غائب لا عن حاضر، وعن محاز لا عن حقيقة⁽²⁹⁾. هذا ما دفع بـدريدا وأنصار استراتيجيّة التفكير إلى القول: بأنّ البحث عن الدلالة داخل النصّ وهمّ من الأوهام، لأنّه لا وجود شيء اسمه «المعنى»، وهو ما جعلهم ينادون بلا نهائية الدلالة، ومبدأ تعدّد الفراءات، وإرجاع المعنى إلى حين استحضار المدلول الغائب⁽³⁰⁾. فالميتافيزيقا الغربية، ناسياً لهذه المركزية، يفضي على النصّ الأصل قداسة تجاري قداسة النصوص الدينية، ومردّد ذلك، حسب قول طه عبد الرحمن، ذلك الاعتقاد أو التصور السائد الذي يرجع الترجمة إلى التأثير الديني، ويتجلّى هذا التأثير في أمرين اثنين: أحدهما «قصة برج بابل في التوراة»، والثاني «ترجمة الإنجيل»⁽³¹⁾.

أمّا قصة برج بابل فتفيد بأنّ أولاد سام بن نوح نزلوا بعد الطوفان أرضاً بين النهرين (أرض شنعار)، فأقاموا بها مدينة يزينها برج عال أرادوا أن يبلغ عنان السماء، حتّى يطلّعوها منه على أسابها، فعاقبهم الإله على فعلتهم، بأن أحبط أعمالهم، وفرّق شملهم، ولبس عليهم لسانهم، حتّى أضحو لا يدركون مقاصدهم فيما بينهم.

(*) Voir Jacques Derrida, De La Grammatologie, Paris, Les Éditions De Minuit, 1967, pp.11 et suite

(29) Terry Eagleton, Critique et théorie littéraires, p. 165.

(30) Ibid., p.166

(31) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة : 1 - الفلسفة والترجمة، ص 61.

ومن ثم غابت قصة «بابل» في التراث اليهودي المسيحي رمزاً لاختلاط اللسان. ولا يستبعد أن يكون الفعل «ببّل» في العبرية، الذي يعني الاختلاط أو الوقوع في الاضطراب، مشتقاً من «اسم بابل»، ومستنداً إلى هذه القصة العجيبة التي تنقلها التوراة.⁽³²⁾

فتكون الحقيقة، وفي هذه القصة، مختلفة ومتعددة ليست حكراً على أمة أو لغة بعينها، بل إن هذا التعدد في الألسن يخفي وراءه خصوصية كل لغة على حجب ما لا تشاء أن يطلع عليه اللسان الآخر، لتأتي الترجمة، وتفتل كفعل لغوي، ووسيط بين هذه الألسن في محاولة لتهديب الصروق وتدليل المحجوب وتقريب البعيد، «فالترجمة إذاً ليست مجرد عملية لغوية، إنها تستدعي الفكر وتستعز الوجود. كما يستدعي التنقل من لغة إلى لغة ثانية لغة ثالثة بإمكانها أن تقيم توازناً إيطيقياً بين اللغتين/ الوجودين».⁽³³⁾

أما ترجمة الإنجيل، فإنها، كذلك، لعب دوراً أساساً في الرؤية الدينية للترجمة. حيث يذكر بعض المؤرخين أن اللغة التي تكلم بها عيسى - عليه السلام - هي «الآرامية» لتكون هي اللغة التي نزل بها الإنجيل أما المشهور المتداول هو أن الإنجيل ارتبط ظهوره بالصروح الأربعة المسوّه إلى «مسي»، و«يوحنا»، و«مرقس»، و«لوقا»، التي كتبت باللغة اليونانية. وبدا كان ذلك كذلك فإن أهل اليونان ترجموا الإنجيل إلى لغتهم ولما يعض على نروله قرون من الزمن؛ فألفت هذه النقول، بفعل الترجمة، الأصل الآرامي الذي نزل به الإنجيل واحتلت مكانه، بل غدت النسخة الأصلية التي يعتمد عليها في الترجمة، وأطلق عليها اسم «الإنجيل الأربعة». وتناقلتها الثقافات على مرّ العصور من اليونانية إلى مختلف اللغات من منطلق الدعوة أو التبشير الديني؛ ذلك أن ترجمة الأنجيل اقترنت بإرادة الكنيسة في نشر تعاليم

(32) طه عبد الرحمن، لغة الفلسفة : 1 - الفلسفة والترجمة، ص 61، 62 ويُنظر أيضاً: الكتاب المقدس، العهد العتيق، الجزء الأول، مطبعة المرسلين، بيروت، 1925، ص 18، 19.

(33) مصطفى العريضة، الترجمة والهرميونوطيقا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، لكناير/ المغرب، 1999، ص 74.

المسيحية بين الشعوب، فيكون العمل الترحمي الكنسي غير منفك عن مبدأ الدعوة إلى المسيحية.⁽³⁴⁾

هكذا تتجاوز الترجمة، بصنعها هذا مجرد كونها ترجمةً للصوص، سواء أكانت دينية مسيحية أم غير دينية من الصوص الشريعة، إلى تصوّر جديد أنزلت فيه منزلة «الوسيط» Médium، كما هو الحال مع «هرمس»؛ إذ كان دوره كوسيط/رسول، كما هو شأن النبي في المجال الديني، أن يبلّغ تعاليم الآلهة تبليغاً أميناً لا تبديل فيه ولا تحريف، حتى تصل الرسالة كاملة الحقيقة إلى المبلّغ لهم. ولما كان هذا هدف مترجم الإنجيل، فإنه يمصب نفسه وسيطاً/مترجماً بين المتكلم الإلهي والمكلف الإنساني؛ لينتقل المفهوم والقول لظه عبد الرحمن، إلى ترجمة الصوص غير المقدسة، حيث يضع المترجم نفسه وسيطاً بين المؤلف والمترجم له، فيتحوّل بذلك إلى مجرد آلة حاملة لا دور لها إلا توصيل مراد المؤلف إلى المخاطب الذي لا يتكلّم هذا المؤلف لعنه⁽³⁵⁾، وهو موقف ميتافيزيقي العربية من الترجمة؛ إذ تنظر إلى اللغة الأصلية نظرة تقديس، الأمر الذي «يفترض أفصصها على لغة النقل، ممّا يسم الترجمة بالدونية، ويوسّح في ذهنية المتلقي هذه الوسوسة ومن ها نشأت المفاهيم الخاطئة العديدة عن الترجمة مها أن الترجمة سب عملية إبداعية مهما بذل فيها من إتقان ومون⁽³⁶⁾، ومنها وصمها بالزوال معاليل بقاء الأصل، واعتبار المترجم أقل منزلة من المؤلف؛ وغير ذلك من الاعتقادات التي تفقد ثقة المتلقي بالترجمة والمترجمين»⁽³⁶⁾.

إذاً، فالميتافيزيكا الغربية أقامت أسس المعرفة في العقل الغربي على مفهوم الأصل المتعالي، ممّا جعلها تنظر إلى كلّ تحويل أو نقل له، بفعل الترجمة، على أنّه خيانة، وكلّم ابتعد عن النسخة الأصلية، من خلال أكثر من وسيط، تضاعفت الخيانة، وانتشر الزائف/الشانه/المتحوّل، وبدل الحديث عن الميتافيزيكا كترجمة تنهض على وحدة الأصل ومطابقته وهويته، يكون الكلام عن ميتافيزيكا الترجمة، حيث تتجاوز

(34) طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص ص63-64.

(35) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة: 1 - الفلسفة والترجمة، ص64.

(36) عمر كوش، أفقّة المفاهيم (تحوالات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/

بيروت، ط1، 2002، ص112.

الأصل/ المركز/ الجوهر/ الأول إلى ما هو طارئ/ حادث/ كتابة ثانية/ نصوص متباينة/ ثقافات متعددة. وهو ما تجسّد حقيقة مع استراتيكية التفكير في سبختها البارتية؛ إذ يرى بارت أنّ كلّ نصّ يمكن كتابته بأكثر من لغة، فتكون الترجمة، حينذاك، كتابة ثانية للنصّ، أو يقوم خطاب فوق خطاب. وتأتي نصّ، وفق هذا المعطى، ليس معناه إعطاء معنى له، بقدر ما هو إعادة كتابته، بفعل القراءة/ الكتابة، نصوصاً متعدّدة، فهو، أي النصّ مفردٌ بصيغة الجمع، لذا، فكل نصّ يعتبر بمعنى ما ترجمة/ تأويل/ كتابة ثانية⁽³⁷⁾.

هكذا، من على شرفة هذا الفهم، لا بجانب الصواب إذا قلنا: إنّ ما توصف به القراءة/ الكتابة كممارسة تأويلية يصدق، من باب أولى، على الترجمة بوصفها تأويلاً، «وإذا كان تأويل النصّ يتراوح بين التناهي وعدم التناهي، وكانت الترجمة تأويلاً، فقد لزم أن تكون الترجمة هي الأخرى متراوحة بين التناهي وعدم التناهي وليست أخذة بالتناهي وحده كما رعم وحيث إنّها، على ما تقدّم، تأويل متميّز، نظراً إلى أنّ القراءة فيها تردّج بالكتابة، مع العلم بأنّ هذه الأخيرة سريد في ترسيخ الصبغة التأويلية للترجمة، فقد وجب أن يكون الترجمة أشدّ قولاً وتعريضاً لهذا التقلّب بين التناهي وعدم التناهي من غيرها من صروب التأويل، على خلاف ما يدّعيه القائلون بوقوف الترجمة عند الحد الأدنى من التأويل»⁽³⁸⁾، فحديدها، أي الترجمة، يضيف طه عبد الرحمن: «أن تأخذ بالتأويل غير المحدود من أن تأخذ بالتأويل المحدود؛ إذا كان الغرض من الترجمة عموماً هو خدمة التبليغ (أو التواصل)، فلا تبليغ بغير مراعاة أداة التبليغ وطبقة المبلّغ إليه، على الرغم من وقوف البعض عند جانب القراءة أو قل جانب الفهم من الترجمة، ناسياً أنّ هذه القراءة هي مجمولة أصلاً لإسماع المتلقّي أو لإفهامه؛ فلا فهم في الترجمة بغير إفهام»⁽³⁹⁾.

(37) Roland Barthes, S/Z, Collection «Points Essais», Paris, Éditions du Seuil, 1976, pp.10, 11.

(38) طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة: I — الفلسفة والترجمة، ص 381.

(39) طه عبد الرحمن، المصدر السابق، ص 382.

وما دامت الترجمة حواراً عبر اللّغة بين الثقافات والشعوب، كما رأينا من قبل مع غادامير، فإنّها تسهم، لا محالة، في خلق «حوار هرمينوطيقي» Dialogue herméneutique يعمل على تحقيق تفاهم Entente، ويكون أداة في خدعة هذا التفاهم/الوفاق بين النصّ / المطلق والنصّ/ الوصول. وليس معنى ذلك البحث عن المعنى عبر «الفهم التاريخي»، الذي يكون بمثابة إعادة تشكيل مطابق لتاريخ النصّ، وإنّما الأمر خلاف ذلك؛ فالفهم هو فهم للنصّ في ذاته، أو بالأحرى يرتبط بالأفكار الخاصة للمؤرّل، التي تسهم دائماً ومض البدء في إعادة بعث المعنى في النصّ، بالإضافة إلى ذلك يكون الأفق الذاتي للمؤرّل حاسماً⁽⁴⁰⁾. إذ الكلمة المؤرّلة هي كلمة المؤرّل، وليس لغة أو معجم النصّ المؤرّل. هنا ما يؤسّس لحقيقة مؤداها أنّ التأويل ليس مجرد عملية إعادة إنتاج أو تكرار بسيطة للنصّ المحوّل، بقدر ما هو خلق جديد للفهم⁽⁴¹⁾ فتجاوز الترجمة، والأمر كذلك، مجرد كونها عملية نقل من لغة إلى لغة إلى كونها تأسيساً لأطوار لوح فهم الكائن في التاريخ، فلا يتوقف الحديث عن اللّغة كحقيقة ووحدة أو بيت الوجود الذي يسكن فيه الكائن، كما يقول هيدغر، فتتحقّق عبارة «(إنسان كائن ينكلم)» بل تصاف إليه عبارة: «(إنسان كائن يسعى دوماً إلى أن يفهم العالم)»⁽⁴²⁾.

ويبقى الفهم كذلك، برصفه بعداً حضارياً وجمالياً في الآن نفسه، مهمّة الهرمينوطيقا في رحلة بحثها عن تحقيق عالمية مشروعها، ويمكن الحديث بذلك، عن جماليات الفهم/ التفاهم في مجال التواصل الحضاري L'esthétique de la compréhension / entente، فيخرج الكائن من وحدته وبنفتح على الآخر، ترائاً كان أم أجنبياً أم ذاتاً متعالية/ مفكرة، وتصيح الترجمة تجربة في الفهم وتطبيقاً لفاعليته في الحياة، وتحويلة من لغة إلى أخرى، ومن نصّ إلى آخر. ثمّة فقط تجاوز فهم الميتافيزيقا، التي تلحّ على الوفاء للأصل في العمل الترحمي، إلى مرحلة جديدة تصح فيها الترجمة حواراً حضارياً ومنهجاً يتجاوز الفهم إلى فهم الفهم. هذا ما جعل غادامير، في الحقيقة، يؤكد أنّ قيمة الترجمة تكمن في نقل المعاهيم والأفكار وتحويلها من المعاصي أو من الثقافات الأخرى عبر فعل التوصيل

(40) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p 410

(41) Ibid., pp.498, 499

(42) Ibid., p.515

إلى الحاضر؛ لأنَّ «التقليد - بالطبع - يعني التوصيل أكثر ممَّا يعني الحفظ. وهذا التوصيل لا يعني أننا ندع الأشياء مستقرّة على حالها ونحفظها فحسب وإنما يعني أن نتعلّم كيف ندرك المعاصي ونعبّر عنه من جديد. وبهذا المعنى يمكن لنا القول بأنَّ التوصيل يكون مكافئاً للترجمة»⁽⁴³⁾.

وبدل أن يبقى المترجم حبيس سلطة النموذج؛ نموذج كاتب النصّ الأصلي يتحوّل إلى كاتب/ مبدع حديد للنصّ، هذا الأخير يتعدّد بدوره، عبر فعل القراءة/ التأويل إلى مجموعة نصوص لا متناهية، تخرج من كونها إبداعاً أو إنتاجاً مكتوباً إلى ما هو منتج ثقافي/ حضاري، فيتمامي النصّي/ الإبداعي في الثقافي/ الحضاري، ويصبح الفهم فهماً من نصّ منطلق هو المكتوب إلى نصّ وصول هو الثقافي/ الحضاري بوصفه سقاً خفياً تنوب اللغة القول عنه، لا كوسيلة تعبير أو إيلاخ، بل بوصفها الوجود والتخلّي لهذا النسق وللإنسان أيضاً، فالإنسان لا يتكلّم اللغة، وإنما هي من يتكلّم عبره، والخفصة لس فيما يقول، بل فيما يقول هي فهي، بالإضافة إلى كونها وطن الكينونة مع هيدغر، ما يجب فهمه من خلال إعادة هراءتها وتأويلها، كما يذهب إلى القول غادامير⁽⁴⁴⁾.

وغير بعيد عن هذا الفهم الحديث للترجمة، كمنحى لتحويل النصوص وعيورها إلى الثقافات، أسس الصوّ العربي القديم بظرفه، حيث يورد انجاحه في مقدّمة كتابه الحيوان ما يؤكد هذه الصفة للفعل الترجمي، إذ يقول: «وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس؛ فبعضها ارداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً، ولو حولت حكمة العرب، لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن؛ مع أنّهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم، التي وضعت لمعاشهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتّى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها»⁽⁴⁴⁾.

(43) هانز - جيورج جادامير، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برنيسكولي، ترجمة ودراسة وشرح سعيد تويق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 140

(44) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992، ج 1، ص 75.

كما تجسّد بصورة أقرب إلى لغة المعاصرين، مع أبي حيان التوحيدي، فقد جاء في المناظرة الشهيرة التي جرت بين المنطقي متى بن يونس وبين النحوي أبي سعيد السيرافي ما نصّه: «قال أبو سعيد: «وما تقول في معان متحوّلة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثم من هذه إلى أخرى عربية؟» قال متى: «يونان وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدّت المعاني وأخلصت الحقائق» قال أبو سعيد: «إذا سلّمنا لك أنّ الترجمة صدقت وما كذبت وقوّمت وما حرّفت ووزنت وما جزّفت، وأنها ما التّأثت ولا حافت ولا نقصت ولا زادت، ولا قلّعت ولا أخرجت، ولا أخلّت بمعنى الحاصّ والعام ولا بأخصّ الخاصّ ولا بأعمّ العام - وإنّ كان هذا لا يكون هو في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني - فكأنّك تقول لا حجة إلاّ عقول يونان، ولا برهان إلاّ ما وضعوه، ولا حقيقة إلاّ ما أبرزوه»⁽⁴⁵⁾.

هكذا، تؤكد هذه المناظرة المِعطى التحويليّ لعمل الترجمة، وكيف يتمّ تدخّلُ النصوص من خلال عملية النقل والتحويل، بل بين التحويل والحفظ، فتعلو الترجمة، والحال هذه، كتابةً ثابتةً للنصّ، أي مرثيةً ونأويلاً له، مادامت انقراء بوصفها فعالية تنتج المكتوب هذا الأخير، فعّل القراءة، يتمدّد بصراً، ويتحدّد ولادةً في كتابات لا تنتهي عدداً. فالتحويل، إذ هو يقضي التعبير، ليكون دور عمله الترجمة هو تسويق وتحويلها النصوص من منطق لغوي إلى آخر، يسدعي التعبير والإضافة، مع مراعاة منطق اللغة المنقول عنها، فشهد، حينئذ، ميلاد نصّ جديد، يتجاوز صفة الجمالي/الإبداعي، إلى صفة الحضاري/الثقافي/التواصلي/التداولي/الجامع.

وهو المنطق، أي التحويل، الذي ترفعه الميتافيزيقا الغربية في نسختها العقلانية، كما رأينا من قبل، حيث تعتقد أنّ ترجمة النصوص أو نقلها بفعل التحويل إلى حضارة أخرى تشويه للأصل وإجهارٌ عليه، إذ الترجمة، بالنسبة لها، لا تبلغ مداها إلاّ بتحقيق مبدأ المطابقة والمماثلة بين لغة النصّ الأصل ولغة النصّ المترجم إليها، لأنّ ماأرب الميتافيزيقا هو الوصول، عبر الترجمة، إلى حقيقة النصّ الأصلي، على اعتبار أنّ الحقيقة/المعاني واحدة غير متعدّدة، وأنّ النصّ الأصلي من القداسة بحيث

(45) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الريح، المكتبة العصرية، بيروت،

يغدو معه النقلُ الحرفيُّ والأمينُ شرطاً أساسياً لكلِّ عملية ترجمة أو تحويل. لتتحول عملية الترجمة، وقتئذٍ، إلى وسيط أمين بين الأصل والنسخة الشائعة/ المغمورة كنصٍّ ثانٍ، اكتسبت صفة الشرعية، وغدت، من ثمَّ، النصُّ/ الأصلُ/ المقدسُ، الذي لا يأتيه الباطلُ من بين يديه ولا من خلفه. ولا يملك المترجم، إذ ذاك، إلا الأمانة والوفاء للأصل، وكأنَّه آلة جامدة لا تعي ولا تفعل، ولا حقوق لها في الإضافة، وتصبح اللُّغة، وإن تعددت، واحدة، والثقافات، وإن تباينت ثقافةً، واحدة، والحضارات، وإن اختلفت حضارةً واحدة. إنها، ببساطة، ميتافيزقا العقل الغربي الذي يرى أنَّه صاحب النسخة الأصلية ومركز العالم وصاحب العقل وأصل اللُّغة؛ إذ كما هو سائد في تراثهم العقدي (المسيحي/ اليهودي)، كما ألمحنا من قبل، أنَّه في البدء كانت الكلمة.

يبدُ أنَّ الذي لا يدخه عنه، لسر في كون الترجمة اقترنت بالنسق العقلي في الديانة المسيحية اليهودية، شعاره ميثاقاً محصوراً بينهم، دون ريبه في تأسيس فكرانية الترجمة، «نقدر ما يكسر في المبادئ التي لمسمدها من هذا السياق العقدي الخاص، وتوسلت بها في إنحار أعمالها [] فالحقا، في المعنى والبعد في التضام والتزام الدعوة وإيجاب الوساطة كنها مدئي تعارض موجهات العقلانية؛ فالمبدأ الأوَّل يخالف مقتضاها في الإلزام عن المعنى، والذي بحالفت مقتضاها في المطابقة في الفهم، والثالث يخالف مقتضاها في التجرد من الدعوة، والمبدأ الرابع أخيراً يخالف مقتضاها في استبعاد الوساطة»⁽⁴⁶⁾.

فالترجمة، من هذا المنطلق، قامت بدور الإلغاء والإقصاء، وما شعار الوسيط الذي تدَّعيه إلا قناع تخفي به ما يكتنفها من خفاء وحجب للحقيقة التي تدَّعي بأنها أصيلة وأصلية، كما أنَّ دعاوى الانفتاح على الآخر لتحقيق عملية الفهم الحوارية/ التواصلية بين اللغات والبشر، إنما تعمي ورامها مركزية هذه الذات في فرض نموذجها، الذي تزعم بأنَّه أصل وجوهر وأوَّل وأبدي. وتعمل على رسم خارطة جديدة للعالم تقوم على مبدأ العقيدة المسيحية كديانة تملك حقيقة الوجود البشري، وخلاص الإنسان والوسيط الذي يحمل رسالة الإله الحقَّة، التي لا يلحقها نقص ولا يشوبها غموض. وقد كان هرمس، بوصفه كذلك، يمارس هذه المركزية بامتياز، فهو

الإله/ الرسول/ الإنسان الكامل/ الوسيط/ المترجم/ الحكيم/ الكاتب/ مخترع الكلمة/ مؤلف النصوص المستعصية على الفهم، الحاملة للغموض والمعاني الخيثة/ الدفينة. وكان العقل العربي إذ يسعى إلى تثبيت هذه المفاهيم وإرسائها دعائم تقوم عليها المعرفة العقلانية، التي تدعي بأن الحقيقة/ المعنى هي تلك التي انحدرت من هذا الأصل الأسطوري المتحولا عبر الممارسات الترجمية من النصوص المقدسة إلى غيرها من نصوص البشر، إنما يزيغ الحقيقة الحالصة المزعومة، ويبقيها مرحلة إلى حين معانقة الأصل/ الوهم/ المتحيل/ العجائبي المزاح عن مظاهر الأولى، حيث كان نسخة أصلية قبل أن يتحول إلى نموذج شائه.

والتأمل في الميتافيزيقا الغربية يجد أن هذا «التصور الفلسفي للغة الحالصة يبنى على جملة من المعتقدات الدينية: اليهودية والمسيحية، منها» معتقد البدء الذي يجعل من الكلام الأصل في الوجود، ومعتقد الكلمة الروحية، وهو يجعل مرتبة اللفظة المفردة أشرف من مرتبة الجملة المركبة، ومعتقد السرور المخلص، وهو معتقد يجعل الانسجام يعم بين الألسن كما يعم بين موجودات العوالم بعد أن يتواصل نمو هذه الألسن إلى حين ظهور هذا المخلص، بالإضافة إلى كون هذا التصور الفلسفي ارتبط ارتباطاً بالصلب المقدس: الذي أقيم مقام الصلابة الأمثل لممارسة الترجمة ولتجلي اللغة الفالصة»⁽⁴⁷⁾

فهذا «عادامير» الذي يعزى إليه فضل تأسيس أبجديات الفهم والحوار في فلسفته التأويلية، بحثاً عن نظرية تأويلية كوكبية تتجاوز الحدود، يقع في فخ الخطاب الفكري؛ الذي أقامت عليه الميتافيزيقا الغربية مفهوم الترجمة أو التأويل، فهو، وإن كان على وعي كامل بمدلول التصور المسيحي (التوراتي) لاختلاط الألسنة الإنسانية، والذي مرده إلى النموذج الإلهي/ الواحد، حيث لا يوجد في العالم الآخر الأبدي إلا شيء واحد وكلمة واحدة، وهو ما يعرف، حقيقةً، بتجسيد الفعل الإلهي الذي يفوق الكلام ويتعذر وصفه أو بلوغه،⁽⁴⁸⁾ وهو ما يعرف في العقيدة الإسلامية بالإرادة الإلهية، يقول تعالى: ﴿يَدْبِعُ السَّحَابَ وَالْأَرْضَ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ [البقرة الآية: 117]، ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾

(47) المصدر السابق نفسه، ص 68، 69

(48) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, p.462

[الصل، الآية : 40]، «إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» [يس، الآية : 82]، «هُوَ الَّذِي يُخَبِّرُ وَيُبَشِّرُ فَإِذَا قُضِيَ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» [غافر، الآية : 68]، فَإِنَّ الَّذِي اسْتَوْفَقَهُ طَوِيلًا هُوَ حَدَثُ التَّمَثُّلِ الْإِنجِيلِيِّ، أَوْ تَجَلِّيِ الْإِلَهِ l'apparition du divin الذي تَبَدَّى فِي قِصَّةِ التَّجَسُّدِ، تَجَسُّدِ الْمَسِيحِ l'Incarnation فِي الْعَقِيدَةِ الْمَسِيحِيَّةِ، وَتَبْلُورِ حَقِيقَةٍ وَاقِعَةٍ، فِي هَذِهِ الدِّيَانَةِ، فِي عَقِيدَةِ التَّالِثِ doctrine de la Trinité⁽⁴⁹⁾. فَقَدْ انْبَرَى غَادَامِيرُ، دِفَاعًا عَنْ الْأَصُولِ الْمَسِيحِيَّةِ لِعَمَلِيَةِ التَّرْجُمَةِ وَالتَّأْوِيلِ، مَبْنِئًا ارْتِبَاطَ التَّأْوِيلِ، بِاعْتِبَارِهِ أَسَاسَ كُلِّ فِعْلٍ تَرْجُمِيٍّ، بِاللُّغَةِ. فَلَمْ يَجِدْ غَيْرَ مَسْأَلَةِ التَّحْسِيدِ الْمَسِيحِيِّ وَسِرِّ عَقِيدَةِ التَّالِثِ وَالْفِعْلِ الْإِلَهِيِّ أَسَاسًا يَتَكُنَّ عَلَيْهِ فِيمَا يَدْعِيهِ، فَهَنَّاكَ صِلَةٌ وَثِيقَةٌ بَيْنَ الْكَلَامِ الْبَشَرِيِّ وَالْفِعْلِ الْإِلَهِيِّ، نَاهِيكَ عَنِ التَّشَابُهِ الْقَائِمِ بَيْنَ فِعْلِ التَّجَسُّدِ الْإِلَهِيِّ وَالِاتِّحَامِ بَيْنَ الْفِكْرِ وَاللُّغَةِ⁽⁵⁰⁾، فَيَتَحَقَّقُ مَا يَسَمُّهُ طَه عِدَ الرَّحْمَنِ «التَّحْسِيدَ اللَّفْظِيَّ»⁽⁵¹⁾.

حَتَّى إِذَا تَجَلَّى الْإِلَهِ، كَمَا يَقُولُ غَادَامِيرُ، فِي صُورَةِ إِبْسَانٍ، يَجْعَلُ مِنَ الْعَقِيدَةِ الْيُونَانِيَّةِ إِنْسَانِيَّةً مُحَضَّةً، لَا صِلَةَ لَهُ بِالتَّحْسِيدِ أَوْ التَّحْنِي. وَالْإِلَهِ لَا يَتَحَوَّلُ إِلَى إِبْسَانٍ، وَإِنْ تَبَدَّى لِلنَّاسِ فِي صُورَةِ إِبْسَانٍ مَعَ تَغَيُّرِهِ مَحَافِظًا، تَعَامًا، عَلَى أَلُوْهِيَّتِهِ الْمُتَجَاوِزَةِ لِقُدْرَةِ الْبَشَرِ. عَلَى الْعَكْسِ مِنْ ذَلِكَ فَتَحْسُدُ الْإِلَهِ، كَمَا تَقْدِّمُهُ الْعَقِيدَةُ الْمَسِيحِيَّةُ، تَضْمِنُ التَّضْحِيَّةَ الَّتِي تَحْمِلُهَا الْمَسِيحُ الْمَصْلُوبُ Crucifié بِاعْتِبَارِهِ ابْنًا لِلْإِنْسَانِ وَهُوَ مَا يُولَفُ خَفِيَّةً أَوْ سِرًّا عِلَاقَةً مُخْتَلِفَةً، تَجِدُ تَأْوِيلَهَا الدِّينِيَّ فِي عَقِيدَةِ التَّالِثِ وَكَذَلِكَ شَأْنُ الْفِكْرِ فِي التَّجَسُّدِ الثَّانِي لَا يَرْتَدِي لِبَاسِ اللُّغَةِ فَقَطْ، مَعَ حِفَافَتِهِ عَلَى أَصْلِ التَّجَرُّدِ، وَإِنَّمَا يَصِيرُ، أَيْضًا، كَلَامًا حَقًّا بِفَضْلِ دَلَالَتِهِ عَلَى الشَّيْءِ⁽⁵²⁾.

هَكَذَا يَتَبَدَّى هَذَا الرِّبْطُ، بَيْنَ مَسْأَلَةِ التَّجَسُّدِ وَمَسْأَلَةِ الْكَلَامِ⁽⁵³⁾، فِي الْفِكْرِ الدِّينِيِّ الْمَسِيحِيِّ فِي أَمْرَيْنِ : أَمَّا الْأَوَّلُ، فَإِنَّهُ بِمَوْجِبِ الْكَلِمَةِ الْإِلَهِيَّةِ يَتِمُّ الْخَلْقُ (كُنْ) D'abord , c'est bien en vertu de la parole de dieu que se

(49) Ibid., pp.441, 442

(50) Ibid., pp.449, 450.

(51) طَه عِدَ الرَّحْمَنِ، نَقْلُ الْفَلَسَفَةِ : I – الْفَلَسَفَةُ وَالتَّرْجُمَةُ، ص 124 .

(52) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp.442, 443.

(53) «L'exégèse interprète le retentissement de la parole comme un miracle, au même titre que l'incarnation de dieu» Ibid., p.443

produit la création، ولمل هذا ما جعل الآباء الكسبيين الأوائل يستخدمون معجزة اللغة حتى يجعلوا فكرة الخلق ممكنة. أما الثاني، فإن ميلاد الابن وبعثه إنما هو إرسال للكلمة، إذ أن خروجه من الإله الأب لا يعني البتة انفصال أحدهما عن الآخر، بقدر ما هو تحقيق لمعجزة الوحدة بين الإله الأب والابن، بين الروح والفعل، على وجه الكمال لا النقص⁽⁵⁴⁾.

إذاً، نصل إلى القول مع غادامير، بأن عقيدة التثليث التي جعلتها الدوغمائية المسيحية نموذجاً يمتد عن الالتحام القائم بين الكلام النفسي، الذي هو الفكر وبين الكلام الخارجي الذي هو اللغة فحسب، بل يعتقد بأن أساس هذا الالتحام الفكري اللغوي، لا يعدو أن يكون، في الحقيقة، سر التثليث فيه، Le mystère de la trinité trouve son miroir dans le miracle de la langue⁽⁵⁵⁾، حيث تكون الكلمة في حقيقتها، أي في حلها سراً في بعلص أو امحاء مظاهر التعدد في الكلام بين اللغات الإنسانية⁽⁵⁶⁾.

وعليه، يكون غادامير قد أدم دعائم نموذجه التأويلي الترحمي على أساس الدين المسيحي، من خلال سرّ عمدة الثلاث مثله في التحسيد؛ إذ لم يكنف بأن ردّ أصول الترجمة إلى أسطورة بابل وحبسه الكلمة إلى أسطورة الخلاص، بل يعتبر أن فهم كل منهما يستعصي في عباب التوسل بمفولات التصور التثليثي، كما هو معروف في فكرة الخلاص في العقيدة المسيحية⁽⁵⁷⁾. وعلى هذا، يكون غادامير، حسب قول طه عبد الرحمن، قد اتخذ نموذجاً فكرياً كمط للتفكير الفلسفي في مسألة الترجمة، مخللاً بالمقتضى الأصلي للنظر الفلسفي وواقعاً بذلك في أفحش مظهر لعدم الاتساق⁽⁵⁸⁾.

(54) Hans-Georg Gadamer, Vérité et Méthode, pp 443

(55) Ibid., p.444

(56) Ibid., pp 461 et suite

(57) Ibid., pp.449, 450.

(58) طه عبد الرحمن، لغة الفلسفة : 1 - الفلسفة والترجمة، ص125

ثبت المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ناشرون، بيروت، ط1، 1421 هـ/ 2001 م .
- 1 . بالعربية :
- بارت رولان : لغة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، طيب/ سورية، ط1، 1992 .
- التوحيدي أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة المصرية، بيروت، 1953 .
- الجاحظ أبو عثمان : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط2، 1992 .
- جدامير هانز - جيورج : تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برنيسكوني، ترجمة ودلعة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 .
- أبو زيد نصر حامد: تشكيلات القراءة والسيرات التأويل. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 1999 .
- صديقي مطاع: استراتيجيه التسمية في نظام أنظمة المعرفة، مركز الإنماء القومي، بيروت/ لبنان، ط1، 1986 .
- طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة. 1 - الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2000 .
- طه عبد الرحمن: فقه الفلسفة : 2 - القول الفلسفي (كتاب المفهوم والتأويل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1999 .
- طه عبد الرحمن: اللسان والميراث أو التكوّن الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1998 .
- العريضة مصطفى: الترجمة والهرمينوطيقا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير/ المغرب، 1999، ص ص 71، 82 .
- كوشنر: ألقمة المعاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2002 .
- مرور محمد: أزمة الحداثة وعودة ديويروس، مجلة «فكر ونقد»، الرباط/ المغرب، ع21، ص3، 1999. ص ص 15، 28 .

2 - بالفرنسية :

- Barthes Roland, Le plaisir du texte, Collection«Points Essais», Paris,Éditions du seuil , 1982 .
- Barthes Roland, S/Z, Collection «Points Essais», Paris,Éditions du Seuil, 1976.
- Derrida Jacques, De La Grammatologie, Paris,Les Éditions De Minuit,1967.
- Dupuy Bernard, Herméneutique, in: Encyclopaedia Universalis, Corpus11, France S.A.2002.
- Eagleton Terry, Critique et théorie littéraires(Une introduction) ,Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean François Labouverie, Paris, P U F, 1^{ère} édition, 1994.
- Gadamer Hans-Georg, Verité et Méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris,édition du seuil,1996.
- Gadamer Hans-Georg, La philosophie herméneutique, Traduction et notes par Jean Grondin, Paris,P.U.F, 2^{ème} édition, 2001 .
- Grondin Jean, L'universalité de l'herméneutique, Paris,P.U.F, 1993.
- Jauss Hans Robert, Pour une herméneutique littéraire, Traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris,Éditions Gallimard, 1988 .
- Lalande André, Herméneutique. in: Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris,P.U.F, 18^{ème} édition,1996
- Pépin Jean, L'herméneutique ancienne, in: Poétique, N023, Paris,Éditions du Seuil, 1975
- Tamine Joëlle Gardes, Marie Claude Hubert, Dictionnaire De critique Littéraire, Paris, Armand Colin, 2002 ■

في فلسفة التصوف الإيراني

د. سعيد نفيسي

ت. مصطفى البكور

ثمة إشكال كبير يداهم المحقق في أثناء طيه لطريق التصوف الإيراني، ولعل مرد ذلك إنما يعود إلى تلك الاستدلالات والاستنتاجات العرصة التي انتشرت في العالم قبل نحو قرن ونصف؛ أي مد أن اجتاحت عالم الفكر الاستشراقي الأوروبي الذي يتم بنظرة عصرية وأنانية مفرطة، تحمل أصحابه دعوى أنهم أسس كل علم وإنسان، فهم يدعون أن الأوروبيين ورثة الحضارة اليونانية والرومانية، وبالتالي فهم يسعون جاهدين لتقصي آثار اليونان والرومان في كل مكان ورماء، ويرحمون كل إبداع إلى حضارة اليونان والرومان والإسكندرية.

والحق أن هذا الاستدلال صحيح فيما يمس عناصر الحضارة الأوروبية؛ أما فيما يخص الحضارات الشرقية ولا سيما الصينية والهندية والإيرانية فليس كذلك إذ أنها تتقدم بقرون على حضارات اليونان وروما وبيزنطة والإسكندرية فالحضارات الشرقية القديمة لم تتجزأ في أعماق تلك الربوع قل أقرانها الغربية فحسب؛ بل إنها خيمت وألقت بظلالها الوارفة على الحضارة الغربية حينما وردت إلى تلك البلاد، وجاورت حضارات أصحابها الشرقيين، فأتى لهذه الحضارة الحديثة العهد أن تقتلع تلك الحضارة الشرقية العريقة والصارفة في أعماق التاريخ؟

ولعل التصوف الإيراني أحد الفروع الأكثر طراوة ومضارة لتلك الشجرة العريقة التي تعود إلى مئات السنين، والذي تجدر في أعماق تلك الأصقاع، وامتزج مع الفكر الإيراني كامتزاح الحليب والسكر، وذلك قبل قرون من وصول طلائع الحكمة اليونانية إلى أعتاب آسيا.

ولما كان ذلك كذلك فمن غير الصحيح إطلاقاً اعتبار الحكمة الأفلاطونية الجديدة والمشرّب الإسكندراني والهرمزي، ومن ماب أولى الإسرائيليات والعبرانيات وأحكام التلمود وأمثال ذلك من التعليمات النصرانية والصابئة، منبعاً أو مصدراً للتصوف الإيراني.

وإذا كان ثمة تشابه بين بعض ملامح الفلسفات الغربية والتصوف الإيراني فهنا يبرز الأمر لكن بشكل معكوس؛ أي أن التصوف الآريّ الإيراني كان هو المؤثر وليس المتأثر. والواقع أن الحقيقة الدقيقة والمهمة قد فاتت جميع المستشرقين الذين عملوا في حقل التصوف، لهذا فإن دراساتهم تلك لا تقتصر إلى الفائدة فحسب بل إنها مضللة. ولعل المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون أحد الذين غاصوا في مستقع الخطأ والانحراف، فقد كان كاثوليكيّاً شديد التمسك بصير النظر، وكانت نتائج أعماله تجانب مقاييس العقل والعلم، وكان معظمها أقرب إلى الجانب الديني والسياسي منها إلى المعايير العلمية المحض وهو على خلاف العالم الإنكليزي ربولد نيكلسون الذي كان أكثر علماً وأرفع حلماً، حيث كان ملتبساً ببعض المعارف الإيرانية قبل الإسلام واستطاع على الأقل أن يتقصّى بعض جذور التعاليم الصوفية في كتاب (لرداو يراف نامة) البهلوي، وفي الديانة البوذية.

لكن مع ذلك فهذا ليس كافياً، ولأمر يحتاج إلى مزيد من المعلومات والدراسات. إن التشابه الظاهري بين عادات بعض فرق الصوف وعاداتها وبين زهد الرهبان النصارى وتسكهم، قد أعوى الكثير من المستشرقين، وحرفهم عن جادة الحقيقة والصواب، وجعلهم يعتبرون التصوف تقليداً لرهبانية النصارى في صدر الإسلام. وإذا كان ثمة صحة في هذا الادعاء فهي تنطبق على متصوفة العراق والجزيرة العربية؛ أما على التصوف الإيراني فإطلاقاً.

إن الشبهة الكبيرة التي عرّضت لهؤلاء المستشرقين هو أن تعاليم النصارى ولا سيما الكاثوليك التي تعود إلى كتب العهد القديم أي التوراة والتعاليم اليهودية قد تسربت في نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع الهجري إلى تصوف مصر وسورية بعد أن أوردها محيي الدين بن عربي في مؤلفاته، الأمر الذي جعلهم يعتبرون الإسرائيليات والعبرانيات، أي التعليمات اليهودية إحدى أسس التصوف ومبانيه، أما الواقع فهو أن جميع مناحي التصوف الإيراني قد خلت من أدنى إشارة إلى أحد أنبياء بني إسرائيل وأقوالهم، والتصوف الإيراني في مجمله حكمة آرية محض، لا تحوي أدنى رابطة مع فكر الشعوب السامية، وهذا بحق يعد أحد مواهب الآريين ومفاخرهم.

إن الخطأ الفاحش للمستشرقين فيما يخص التصوف الإيراني هو أنهم في الغالب كانوا يترجمون كلمة (تصوف) بلفظ mysticisme والمعروف أن كلمة mysticisme وmystique مشتقة من كلمة mysterium اللاتينية التي تعني الإبهام والعموص، أو من كلمة musterion اليونانية التي تعني العلم والمعرفة، وهذه كلمة يمكن إطلاقها على كل حكمة تعليمية مدونة لكن مستورة وغير علنية. على أن التصوف الإيراني لم يكن كذلك على الإطلاق، فتعاليم الصوفية كانت دائماً واضحة معلنة، بل كان المتصوفة يخاطرون بأرواحهم في سبيل تبليغها.

وفي بعض الأحيان كان المستشرقون يترجمون كلمة التصوف بلفظ esoterisme المشتقة من الكلمة اليونانية esoterios التي تعني (الخاص بالأخصار) وهذه الكلمة يمكن أن تطلق على الحكمة التي تعلم للمقربين والخواص دون أن يكون هناك جواز لإعلانيها ونشرها وهذا النوع من التعليم أول ما كان شائعاً في إيران في الديانة المانوية، ومن ثم في تعليم الإسماعيلية، وفي بعض الطرق الصرفية، أما في التصوف الإيراني فلم يكن موجوداً إطلاقاً، وإذا كان التصوف الإيراني يسم بخصائص كالخلوة والأربيع والآنزواء فهي تهدف إلى تهذيب الأشخاص، وتعميدهم على الرياضات والمجاهدات، وإلا ففي الأربيع والخلوات والأورد لم تكن ثمة أسرار مستورة ومخفية. إن السمة الرئيسية في التصوف الإيراني هو أنه كان على الدوام (طريقة) يعني مشرباً وتياراً فلسفياً، وليس (شريعة) ومذهباً وديناً.

لقد كان حكمة عالية ورفيعة تتفوق على الأديان وتسمو عليها، إذ لم يكن في التصوف أي شكل من أشكال العبادات والقرائن والأعمال وغير ذلك من الجوانب الموجودة في الأديان؛ لذا فالمتصوفة الإيرانيون لم يخصصوا أنفسهم بعبادة ما كالصلاة أو الصيام وسوى ذلك.

كما أن سمة الروحانية والرهانية والتفاوت الطبقي لم تكن غائبة عنهم فحسب، بل إننا نجد أن أدنى المریدین كانوا قادرين على استخلاف مرشدكم وبيل فرقته ومسنده، وذلك نتيجة طيهم لمراحل السلوك ودرجاته.

أجل هذه هي ليبرالية التصوف وحرية التفكير فيه، والتي كانت تساوي بين المجوسي والمسيحي واليهودي والمسلم، بل حتى عابد الأصنام المشرک، فالجميع يجلسون معاً في (خانقاه) واحدة، ويشترون في حالات السماع والذكر الخفي ولجلي. ولعلّ مصداق ذلك ما نجده في الهدى التي يتفوق تصوفها القديم على نظيره الإيراني؛ حيث ما زال الهنطوس والمسلمون إخوة ومتساوين في الطرق الصوفية.

فالتصوف كان أصلاً فحسب؛ أما في الفروع فقد كان كل شخص حراً في العمل وفقاً لذوقه وميوله، وليس هناك أي إجبار أو إلزام في العمل لذا ففي المصور الإسلامي نجد بعض الفرق الصوفية شاعية وبعضها خفية وأخرى حنبلية، بل إن البعض كان ظاهرياً والآخر شيعياً. وقلماً حدث اختلاف بين تلك الفرق؛ باستثناء ذلك الصراع الذي حدث في الآونة الأخيرة بين الفرقة (الحيدرية) أتباع السلطان حيدر حضير الشيخ صفى الدين الأردبيلي والفرقة (النعمية) أتباع شاه نعمة الله وليّ

وها نعود للتأكيد على أن التقيد بالعادات والرسوم الخاصة والمراض لم يكن قائماً في التصوف بل على العكس، ولعل كل هذا التحقير والتشجيع والاملاية في آثار التصوف الإيراني لـ (الشيخ) و (الزاهد) إنما يدل على نفس المتصوفة للمرهابية والتفاوت الطبقي، وعدم التقيد بالمراض والأحكام والمراسم الخاصة.

والحق أن التصوف الإيراني يعد صدى لمرحلة كان فيها الإيرانيون يجثمون تحت نير التمايز الطبقي أيام الساسيين، ولعلّ مدغم المصوبه في بداية العصر الساساني تعد مقدمة لرفع تلك التعبيرات، حيث كان المصاحف في الدس المايوي يقوم على مجموعة من الأسس الأخلاقية المعروفة لعبادات خاصة، تماماً كالحديسي السيط الذي يترفع إلى أعلى المراحل العسكرية.

إن العامل الأساسي في ظهور التصوف في إيران ورواجه هو أن الإيرانيين قطعوا أشواطاً طويلة من عمر الحضارة العديدة والمعوية، تسموا خلالها أعلى مراتب التقدم والتطور، ففي عالم الجمال كانوا متفوقين على شتى أمم آسيا، وفي العنون الجميلة كالرسم والنحت والموسيقا والصاعات اليدوية والسج وغيره بلغوا مراحل الكمال.

إن القيود والمصايقات التي تعرضت لها إيران بعد العصر الساساني لم تكن تسجم والذوق الجمالي الإيراني الموروث عن قريحة أجدادهم وألق ذكرياتهم عبر قرون عديدة؛ الأمر الذي جعلهم يفتشون عن طريقة تحطّم هذه القيود، وتسترجع حريتهم الغابرة. لذا فإن السماع والموسيقا والرقص الذي اعتاد عليه الإيرانيون سابقاً أضحي لدى المتصوفة الإيرانيين مجازاً وصاحاً، بل إن بعض فرق التصوف قد اعتبرته نوعاً من العبادة ووسيلة للتقرب إلى المبدأ وتهذيب النفس وتصفية الساطن، الأمر الذي جعل البعض ومد البداية يشرع بتأليف الكتب والرسائل حول إياحة السماع، حتى إن بعض المشرعين الكبار في إيران من أمثال الإمام أبي حامد الغزالي راح يبحث في صحة جوازها، ولا سيما في كتابه (إحياء علوم الدين) و (كيمياء السعادة).

ولعل أول الوسائل التي اعتمدها المتصوفة من أجل استرخاء الإيرانيين كان الشعر، وقد كان أبو سعيد أبو الخير أول أئمة التصوف الذين اعتمدوا على الشعر الفارسي لنشر تعاليمهم، رغم أن المعشّرين كانوا يعتبرون الشعر إغواء شيطانياً ومخالفاً للشرع، وأن الشعراء أناس ضالون، لذا فقد تعرّضوا له ساطعن واللعن، بل واستجندوا ببلاط الحكماء وأبوهم ضلّهم.

لقد كان كبار المتصوفة الإيرانيون يبدون عناية خاصة تجاه اللغة الفارسية، ويقولون أنفسهم بشر تعاليمهم الخاصة عبر الشعر الفارسي وشره، ولعل هذا يعكس حقيقة ميل أكثرية الشعب الإيراني ممن كانوا لا يدركون اللغة العربية بشكل كامل؛ فضلاً عن ذلك فهذا يبرز مدى اهتمام هؤلاء المتصوفة بعامة الناس دون خاصتهم، وبالتالي ترجيح لغة هؤلاء العامة كوسيلة لتأدية مقصودهم.

إن السبب الوحيد الذي يعلل سبب الترفي المستمر للشعر في إيران حتى العصر التيموري ومن ثم انحطاطه؛ هو أن الشعر والعمارة والحط كانت أدوات الإيرانيين الوحيدة في مراحل ما قبل العصر التيموري من أجل ترسيخ دوفهم الجمالي، وكانوا يصبون جميع أحاسيسهم وفرائضهم في الشعر، أما في العصر التيموري فقد ازدهرت فنون الموسيقى والرسم والرحمة، والتي توطدت وشعب في عصر الإيلخانيين المغول إثر زوال الخلافة العباسية في بغداد وقد تحولت القرائح التي كان الشعر أداة تعبيرها الوحيدة نحو هذه الفنون، وقلّ الإنفال على الشعر، الأمر الذي جعل حافظ الشيرازي آخر شاعر كبير.

إن المستشرقين الذين جعلوا التصوف الإيراني تابعاً لتعاليم اليهود والنصارى والأفلاطونيين الجدد وحكماء الإسكندرية والمغرب وفرنك العراق وما بين النهرين المختلفة؛ قد فاتهم أمران:

أولاً: إنهم ساووا بين جميع تعاليم الصوفية في آسيا والبلدان الإسلامية، واعتبروا منشأها واحداً، دون أن يتمكنوا من التمييز بين تصوف إيران من ناحية، وتصوف العراق وبلاد الرافدين من ناحية أخرى، وتصوف المغرب وسورية ومصر وإسبانيا وشمال إفريقيا من ناحية ثالثة، بينما الصواب هو أن مشرب كل من هذه الطرق الثلاث متفاوت.

وثانياً: إنهم لم يدركوا أن الإسرائيليات والعناصر الفكرية المغربية لم تتسرب إلى التصوف الإيراني إلا بعد ظهور تصوف الشيخ محيي الدين من عربي في المغرب، واقترب أتباعه من إيران بعد أن كانت غائبة كلياً عن التصوف الإيراني قبل ذلك.

والحق أن أول من تأثر ببعض أفكار ابن عربي هو مولانا جلال الدين الرومي، وأول من ركب مطية التحول هذا صدر الدين القونوي ونعمة الله ولي اللذان تتلمذا على التعاليم العربية بشكل كبير، وأقلّ منهما فخر الدين العراقي؛ لهذا فالتصوف الإيراني في إيران اليوم قد غير مساره واكتسب حلة جديدة، أما في النواحي الأخرى التي استقلت عن إيران - أي الهند وباكستان - فقد ظل التصوف الإيراني فيها على حالته السابقة؛ حيث لم تسر طريقة (نعمة الله) التي استلهمت أفكارها عن تصوف ابن عربي سوى في بعض أنحاء جنوب الهند.

كما أن الطريقة القادرية التي دخلتها بعض الأفكار الغربية عن إيران طلت محدودة الانتشار في إيران. وأما الطريقة الرفاعية التي نشأت بين العرب فلم تلق رواجاً واسعاً بين الطرق الإيرانية في الهند وكذلك هو شأن الطريقة القادرية، حيث بقي شيوخها محدوداً جداً في إيران نتيجة تشرعها بعض الأفكار الغربية عن إيران واليوم يبدو أن الطرق الصوفية المهمة في آسيا المركزية وأفغانستان والهند وباكستان هي تلك الطرق الإيرانية الأصلية القديمة أي الطرق السهروردية والنقشبندية والكبروية والجشتية والطريقة المجلدة في الهند وباكستان وأفغانستان والتي تعد امتداداً للطريقة النقشبندية، والطريقة الجوبارية في آسيا المركزية التي تشتت مذاهب عن طريقة نجم الدين الخيوي الكبروية؛ لذا فمن أجل تحديد جغرافية طريقة التصوف الإيراني بشكل أدق يفصل أن نسميها بالطريقة الإيرانية الهدية، والمعصود بإيران هو تلك المنطقة الجغرافية المسماة (نجد إيران) أو ما اصطلح تسميته في الحمبة الأخيرة باسم فلاة إيران.

إن أفضل دليل على أن التصوف الإيراني معزول عن النوعين الآخرين؛ هو أن المتصوفة الإيرانيين كانوا على الدوام يشيعون التصوف بين خواص الناس، وأولئك كانوا يروجون بينهم مسلك الفتوة والمروءة.

إن التصوف والفتوة في إيران كانا على الدوام توأمين، ولعل الكثير من كبار المتصوفة الإيرانيين قد تشغلوا بتأليف ونظم الكتب والرسائل حول الفتوة تحت عنوان (فتوت نامه) أي كتب الفتوة، حيث نجد أن ثلاثة أو أربعة منها فقط مما كتب باللغة العربية أكثرها بالفارسية، وواضح أنهم كانوا يؤلفون باللغة الفارسية بما يتناسب ومستوى عامة الشعب الإيراني.

إن مسلك المروءة والفتوة سمة خاصة بإيران، ويؤكد ذلك أن معظم اصطلاحاتها المستخدمة في العربية تعد ترجمة حرفية للمفردات الفارسية.

والدليل الآخر هو أنه رغم كل هذا الشيوع للتصوف الإيراني في الهند إلا أن مسلك المروءة والفتوة الذي يخصص بالإيرانيين، وثمره من ثمارهم الفكرية؛ قد ظل مستوطناً في إيران ولم يهاجر إلى الهند.

خصائص التصوف الإيراني:

يتسم التصوف الإيراني بحملة من الخصائص التي تمنحه استقلالية تامة عن باقي أنواع التصوف في العراق والجزيرة (بين النهرين)، وكذلك التصوف المغربي، ولا سيما قبل أن يبلج هذا الأخير إلى ربوع إيران. ولعله يمكن إجمال هذه الخصائص بما يلي:

أولاً: إن التصوف الإيراني في مجمله هو تصوف (طريقة) وليس له أي ارتباط مع (الشريعة)؛ فكتب كبار المتصوفة الإيرانيين الأولى لم تتعرض أبداً للعادات والفرائض وأبحاث الشريعة، ولعل المتأمل لفصول مؤلفات التصوف وأبوابها حتى أواسط القرن الخامس يجد أنها لم تلتق بين الشريعة والطريقة. ومن تلك الكتب:

كتاب (اللمع) لأبي نصر عبد الله بن عبد سراج الطوسي (متوفى سنة 378هـ) وكتاب (التعرف لمذهب أهل التصوف) لأبي بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذي (380هـ)، وكتاب (كشف المحجوب) لأبي الحسن علي بن عثمان الهجويري الغزنوي (464هـ)، و(الرسالة الفشيحة) للإمام أبي القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسابوري (465هـ)، وكتاب (مارل السائر بن) لحواجة عبد الله الأنصاري الهروي (481هـ).

ولعل حجة الإسلام الإمام أبو حامد محمد العراقي الطوسي (505هـ) هو أول من جمع بين الشريعة والطريقة، ولا سيما في كتابيه المدكورين (إحياء علوم الدين) و(كيمياء السعادة)؛ حيث يلمح فيها ارتباطاً بين أبحاث الشريعة والطريقة.

ومن ثم انعكس منهج الغزالي في أهم كتب التصوف التالية في القرن السادس والسابع ومنها: كتاب (فتح العيب) لمحبي الدين أبي محمد عبد القادر الكيلاني (561هـ)، وكتابه الآخر (الغية لطالبي طريق الحق عز وجل).

وكذلك كتاب (آداب المريدين) لفضياء الدين أبي الحبيب عبد القاهر بن عبد الله السهروردي (563هـ)، وفي كتاب (عوارف المعارف) لشهاب الدين أبي حفص عمر بن محمد السهروردي (632هـ).

ومن سمات التصوف الإيراني الأخرى اختصاصه بالأريطة، أو ما يسمى (الخانقاه)، وما يتعلق بها من تقاليد ورسوم خاصة.

فالحائقاء لم تكن شائعة وسط متصوفة العراق والجريرة قبل أن يلج التصوف الإيراني إلى تلك الأنحاء. أما في العرب فص سورية وحتى شمال إفريقية لم يكن ثمة خائقاء إلا لدى الفرق الصوفية؛ التي انحدرت من إيران أي لدى فرق المولوية والنقشبندية والبكتاشية والقادرية، وغيرها من الفرق الصوفية الإيرانية، أو المتأثرة بالتصوف الإيراني.

ومن السمات التي تميز بها التصوف الإيراني السماع والرقص، والتي امتازت بها الخائقاء الصوفية الإيرانية دون غيرها من الفرق الصوفية الأخرى، والتي كانت تحرمها وتكرها، بل كانت تتعرض للمتصوفة الإيرانية وتبجحهم بسبب تحليلهم لها.

والحق أن الخائقاء كانت من ابتكارات المتصوفة الإيرانيين، الذين أخذوا مراسمها وطقوسها من الديانة المانوية القديمة، فالماتويون استدعوا هذا المكان وجعلوه مقاماً دينياً لأنصار طريقتهم؛ حيث كانت تجمعاً لمزاولة عباداتهم ورياضاتهم، وبقي على هذه التسمية في إيران حتى العصر الإسلامي، وقد أشار إلى هذه المسألة ذلك المؤلف المجهول لكتاب (حدود العالم من الشرق إلى المغرب) المكي سنة 372هـ. ففي توصيفه لمدينة سمرقند يقول: (وفيها خائقاء للماتويين والي سموها باسم نفوشاك).

ومن خصائص التصوف الإيراني مملأكه لما سمي مذهب المروءة والفتوة فكما أشرنا سابقاً كان المتصوفة الإيرانيون بمنزلة التصوف مسلکاً يقتصر على الخواص من أصحاب الطريقة، وذلك لحاجته إلى العاليم الدقيقة والرياضات والمراقبات والعبادات الخاصة، أما العوام فكانوا يوجهونهم نحو أصول المروءة والفتوة، لذا فإن الكثير من هؤلاء الذين حلقوا أثاراً صوفية منظومة ومشورة - وأغلبها بالفارسية - قد تركوا أيضاً مؤلفات منظومة ومشورة في تقاليد المروءة والفتوة. فهذا المسلك هو ابتكار إيراني محض، وكان شائعاً في إيران قبل نشأة التصوف وقبل الإسلام، وحيثما وجد خارج إيران فهو إما مقول بأيد إيرانية، أو أن الآخرين أخذوه عن إيران. ■

علم أجمال عند النقاد الروس

د. ممدوح أبو الوي

يقول الدكتور شوقي صيف في كتابه «البحث الأدبي»: «والجمال حقاً موجود في الطبيعة، ولكن ليس هنا مما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها سواء حوّل الفنان إلى أعماله أولم يحوله، إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان»¹.

ومصطلح علم الجمال استبىكا مصطلح حديث، لعل أول من استخدمه الناقد الألماني بومجارتن (1714 - 1762) في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وأصدر كتاباً بهذا العنوان، ورأى الفيلسوف الألماني كانت (1724 - 1804) أن الجميل هو ما يتفق النقاد كلهم على حبه، فلما من نحوه، أف من ناحية أخرى فلفد أعطى الدوق الفردي المكانة الأولى في النقد، وبالتالي فما أنه لكل نافذ ذوقه ففد لا يجتمع النقاد على رأي واحد، وبذلك ففد نافض كانت آراءه نابها. ووقف صد إحصاع الفن لمصالح السياسة، فرفض تقييم العمل الأدبي استناداً إلى عايته الخارجية، وبالتالي طالب باستقلالية الفن عن مصالح الطبقات الحاكمة؛ لأنّ للفن قوائمه الخاصة به، ولفد تأثرت بأرائه المدرستان الرومانسية والرناسية. وجاء بعده الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831) الذي رأى أن علم الجمال ما هو إلا فلسفة الفن، ومضمون الفن هو الأفكار، أما الشكل فهو تجسيد للفكر، وقد عبر عن آرائه هذه في كتابه المحاصرات في علم الجمال. يرى هيجل أن الأجناس الأدبية تتطور، فلفد انتشرت الملحمة في العصور القديمة، أما في العصر الحديث فلفد حلت الرواية مكان الملحمة، ويرى أنها - أي الرواية - هي ملحمة المجتمع البرحوازي، ويرى أن جنس المأساة في المسرح يتبنى عادة أفكار المجتمع وقيمه السائدة، وأبطال المأساة هم الملافعون عن هذه القيم، وبذلك فإن علم الجمال بدأ في ألمانيا على يد كل من بومجارتن وكانت وهيجل، وانتقل إلى الآداب الأخرى ومنها روسيا.

عرض الموضوع:

كان دوستويفسكي (1821 - 1881) يردد دائماً العبارة التالية «الجمال سيفقد الشرية»، ولكن ما هو الجمال؟ ما هو العمل الجميل بوجه عام؟ وما هو العمل الأدبي الجميل؟ كان أفلاطون يرى أنَّ الفضيلة تنلخص في إقامة التوازن، أي على الصعيد العملي، فإنَّ الفضيلة - وهي صفة جميلة - تعني الاعتدال، فمثلاً التمييز صفة قبيحة، والبخل صفة قبيحة، أما الكرم - وهو الاعتدال - فهو صفة جميلة.

وهذا ينطبق على الصفات الإنسانية كافة، الشجاعة صفة جميلة؛ أما التهور وحب المغامرة فهما صفتان قبيحتان، وقيضهما الحين أيضاً صفة قبيحة، وهكذا.

ومن النقاد الروس الذين درسوا علم الجمال الناقد تشيرنيسيفسكي (1828 - 1889)، الذي كتب رسالة ماجستير عام 1855، بعنوان «علاقات الفن الجمالية بالواقع»، ونشرت بعد ذلك، وقامت وزارة الثقافة بدمشق بترجمتها عام 1983، وصدرت الطبعة الثالثة منها باللغة الروسية قبل وفاة تشيرنيسيفسكي بعام واحد، أي عام 1888، فهو عاش واحداً وستين عاماً، أمضى منها أكثر من عشرين عاماً معاً في سبيلها، وبذل حكماً بالأعمال الشاقة في سبيلها مدة سبع سنوات، وناقش تشيرنيسيفسكي في كتابه «علاقات الفن الجمالية بالواقع»، الفيلسوف الألماني هيجل (1770 - 1831)، الذي كان لفلسفته أتباع في كل من ألمانيا وروسيا، واعتقد أنَّ تشيرنيسيفسكي ذكر اهتمامه في كتابه الأنف الذكر على أنَّ مفهوم الجمال مفهوم نسبي.

كان تشيرنيسيفسكي ينسب عدة لعبت أحبية منها الإكبرية والألمانية واللاتينية واليونانية، ويرى أنَّ الهدف الأول للفن عكس الحياة، أي أنه كان يتبنى نظرية الانعكاس، وأنَّ الفنان لا يمكن أن يكون حيادياً تجاه الواقع الذي يعيش فيه. ورأى أنَّ معنى الجمال هو الحياة، فالحياة رائعة وجميلة، فالجمال يسع من الأرض ولا يأتي من السماء، ولذلك يجب البحث عنه في الحياة نفسها، وهو يتجلى في الطبيعة وفي أفكار الإنسان وعواطفه وتصرفاته، ويوجد الجمال في الحياة جنباً إلى جنب القبح والعفونة والتشويه، وعلى الإنسان أن يواصل من أجل ترسيخ الجمال، وصد كل ما هو قذر ومشوه.

يرتبط مفهوم انجمال عند الناس بوصفهم الطبقي، فالمرأة الجميلة بنظر الملاح ليست بالضرورة جميلة بنظر الرجوازي الغني، يقول تشيرنيسيفسكي. إنَّ الجمال هو الحياة، وبالأستاد إلى هذا التعريف يحاول أن يصبر لماذا نحب - على سبيل المثال - نبتة مزهرة (ما يعجبنا في النباتات نضارة الألوان وغنى الأشكال وغزولتها لما تكشفه عن حياة مفعمة بالحوية والنسج، إنَّ نبتة تدبل لقيحة، وإنَّ شتة لا يسري فيها نسج

كثير لشير النور)، ويرى الناقد المذكور أنه ليست كل الشعوب تحب الأزهار، فمثلاً الاستراليون القدامى لا يتجملون بالزهرة، وأن مفهوم الجمال يختلف من شعب إلى شعب آخر، وقد يتغير لدى الشعب الواحد من مرحلة اجتماعية وتاريخية إلى مرحلة أخرى، وقد يختلف من طبقة اجتماعية معينة إلى طبقة اجتماعية أخرى في المرحلة التاريخية الواحدة، ولدى الشعب الواحد.

ويقول تشيرنيشيفسكي: (إن مفهوم الحياة مرتبط على الدوام لدى الملاح بمفهوم العمل، فهو لا يستطيع أن يحيا من دون أن يعمل، والحياة بلا عمل مملة...) ^(٤٦). ويرى تشيرنيشيفسكي أن القدرة على العمل شرط من شروط الجمال لدى الفلاح، يقول مثلاً: (تكون بية الفلاحة التي تعمل في الحقل كثيراً قوية ولا سيما إذا كانت تتلقى تغذية معقولة، فإنها ستكون ذات بأس وقوة) ^(٤٧) وهذا شرط من شروط مفهوم الجمال لدى الفلاح، أما المرأة الجميلة في المجتمع البرجوازي المدني فتكون عادة بحيلة نحيلة لا تقوى على العمل، شاحبة اللون، مثل هذه المرأة قد تكون حبيبة نظر الغني، وتكون غير جميلة بنظر الفلاح الفقير ولقد عبرت الأغاني الشعبية التي نظمها الفلاحون عن مفهوم الجمال، وهو مفهوم يفاض تناقضاً تاماً مع مفهوم الطبقات العنية. ويستنتج الناقد الروسي أن الفن يصور الحياة، وأن مفهوم الجمال مفهوم طبقي ونسبي، ويعود سبب الاختلاف في مفهوم الجمال بين الملاح الفقير والمس المديرة الغني إلى وجود اختلاف في وضعهما الاقتصادي.

ولكن يمكن الرد على تشيرنيشيفسكي أن رأي أبناء الطبقة الواحدة سواء كانوا فلاحين أم كانوا من الطبقات الغنية ليس دائماً متجانساً، فقد يفهم فلاح معين الجمال بشكل يختلف عن فهم فلاح آخر، وبالتالي فإن الناقد الروسي مصيب إلى حد ما فقط ومخطئ إلى حد مفهوم الجمال في معظم المجتمعات الإنسانية هو مفهوم الطبقات العنية للجمال؛ لأنها عادة هي الطبقات الحاكمة، أما الطبقات الفقيرة فتكون محكومة، وهي لا تصنع الفن، فالفن تصنعه الطبقات الغنية أو على الأقل المتوسطة، وغالباً تصنعه وفق رغبات ومفهوم الطبقة الحاكمة.

يرى تشيرنيشيفسكي أن الجمال هو الحياة كما ينبغي أن تكون، وهو بذلك يتابع أفكار فيورباخ الذي ناضل ضد الفكر المثالي، ولكن نظرية فيورباخ نفسها تفتقر إلى الأسس العلمية، فكان الناقد الروسي يشبه الفن بالنسحة، والحياة باللوحه الأصلية، ولكن هذه الفكرة أيضاً غير دقيقة؛ لأن النسخة تكون أقل جمالاً من اللوحه الأصلية، أي من الحياة؛ أما الأدب والفن فقد يصوران أمراً معيناً أو ظاهرة محددة أكثر جمالاً مما عليه

في الواقع، أو أكثر فبحاً، لأنّ الأديب لا يصور الأمور تصويراً فوتوغرافياً، وإنما يعطي شيئاً من داته، وهذا هو موقف الأديب من الأمور أو الظواهر التي يصورها، هو يصور ذاته تجاه هذه الأشياء أو موقفه منها، يصور مشاعره وعواطفه وانفعالاته تجاهها، وبالتالي فإن الصورة التي يرسمها الأديب أو الفنان لن تكون صورة طسق الأصل عن الحوادث التي تحدث في الواقع؛ يصور الأديب أشياء لم تحدث ولكن من الممكن أن تحدث، لكي يصل إلى فكرة معينة، ولذلك فهو يحتاج إلى الخيال، على عكس المؤرخ الذي يروي الأشياء التي حدثت بالفعل، ولا يحق له أن يروي أشياء لم تحدث، أمّا الأديب فيختلف عن المؤرخ بخصوصية خياله، ولكن الأديب والمؤرخ لا يكتفيا بتصوير الأشياء، وإنما يقومان بتفسيرها والحكم عليها.

وبذلك يكون تشيرنيسفسكي قد طرح مفهوم نسبية الجمال من الناحية التطبيقية، ولكن هل هذا الرأي صحيح؟ هو صحيح إلى حد ما لا أعتمد أنّ الغني والفقير يقرآن رواية مثل رواية «البؤساء» (1862) لميكنر هيجو بالطريقة ذاتها. هذا بوجه عام. سيتعاطف الفقير مع بطل الرواية حان فالجان، وسيقول الغني: أنا لست أرحم من الذي خلقه. وكذلك ينسحب المفهوم السبي الطغني بالنسبة للاتجاه الاجتماعي في الأدب العالمية مثل «الفقر» (1846) لدوسوبسكي (1821 - 1881) وقصة قناظر المحطة (1831) لبوشكين (1799 - 1837)، وقصده «النم» للرصاصي إلى آخره.

وقد ينسحب المفهوم السبي للجمال على الأدب القومي، أعتمد أنّ الأثر الذي تركه في نفوسنا القصائد القومية والوطنية حول قضية فلسطين، أقوى من الأثر الذي تركه في نفس قارئ أجنبي، لم يحترق بيران السكة. وكذلك الأمر بالنسبة لقراءة رواية مثل رواية «الحرب والسلام» وهي رواية تصور اعتداء نابليون بونابرت على روسيا، فالفرنسي يقرؤها بطريقة تختلف عن الطريقة التي يقرؤها بها الروسي. تولستوي أدان نابليون بهذه الرواية إدانة كبيرة، ووصفه بأنّه مجرم وكذاب وأساني، أمّا بعض الفرنسيين فقد يعترضون بنابليون بونابرت (1769 - 1821). ويرى الدكتور عدنان رشيد في كتابه «دراسات في علم الجمال»: «إن المسألة المهمة في رأي تشيرنيسفسكي حول الفن لا تتناول فقط إعادة خلق الواقع، ذلك الاتجاه الذي يدل على أنّ عملية إعادة الخلق هي استرجاع الخصائص الأساسية. وطور تشيرنيسفسكي باستمرار مفهومه الذي يتلخص بأنّ الفن لا يعمل فقط على إعادة الواقع الموضوعي وعالم الناس، بل يعمل على إيضاحه وتفسيره والحكم عليه، ويبدو تشيرنيسفسكي هنا أحد رواد العادبية

الديالكتيكية عندما يؤكد على أهمية مفهوم إعادة الحلقي الفني الذي يعتمد على مضمون الموضوع»⁽⁴⁾.

إن الفكرة الأساسية لدى تشيرنيشيفسكي عن الجمال هي نسبة الجمال وهي نسبة بالنسبة للمشاهد أو المتلقي، وهي نسبة بالنسبة للمبدع، وهي نسبة بالنسبة للأمر الجميل ذاته. فما يراه شخص معين جميلاً قد لا يراه شخص آخر، وما يراه قارئ معين جميلاً في فترة معينة من عمره قد لا يجده جميلاً دائماً، فنظرات المرأة للجمال قد تتغير، ويرى تشيرنيشيفسكي أن الجميل نفسه قد لا يبقى جميلاً مع مرور الزمن، ولكن هل رأي تشيرنيشيفسكي هذا سليم؟.

هذا الرأي صحيح بالنسبة لجمال الإنسان، فقد يكون الإنسان جميلاً في شبابه وغير جميل في كبره. أما بالنسبة للنص الأدبي فلا اعتقد أنه يشيخ مع مرور الزمن، بل العكس هو الصحيح، قد يكون مرور الزمن لصالح العمل الأدبي وصاحبه. هذا ما حدث على سبيل المثال مع تشبجوف (1860 - 1904) الذي أعجب القراء بعد وفاته، ولم يعجبهم في حياته.

أما تشيرنيشيفسكي فيرى أن الأعمال الأدبية لها عمر معين وتشيخ مع مرور الزمن فيقول: «فاللغة في الأعمال الشعرية سرعان ما تشيخ، والأهم كثيراً من هذا أن أشياء كثيرة في الأعمال الشعرية، تصبح غير مفهومة مع مرور الزمن كالأفكار والتركيب والاستعارات المستعمدة من الظروف المعاصرة، أشياء يهت لونها، وتفقد نكهتها، ولا تستطيع كل الشروح والتعليقات العلمية أن توضح كل شيء فيها، وتجعله حياً للأجيال، كما كان حياً واضحاً بالنسبة للمعاصرين»⁽⁵⁾ ويتابع تشيرنيشيفسكي فيرى أن هذا الأمر ينسحب على المؤلفات الموسيقية، التي قد تندثر باندثار الآلات الموسيقية التي وضعت لها.

طرح تشيرنيشيفسكي مفهوم الواقعي والأدب، أو المعكوس والعاكس، ونظرية الانعكاس، ويرى أن العاكس أقل جمالاً من المعكوس، وبالتالي فالأدب أقل جمالاً من الواقعي. وكتابه بكامله يقوم على الحوار مع الفيلسوف الألماني هيجل (1770-1831)، ويرى أن الفن هو انعكاس للواقع، أو هو العاكس، ولكنه لا يغل دور الخيال. فهناك ثلاثة عوامل في العملية الإبداعية: الواقع والفن والخيال، ويرى وجود علاقة جدلية بين هذه العوامل الثلاثة، فبقدر ما يكون الفن قريباً من الحياة ومن الواقعي، بقدر ما يكون أصيلاً، ولقد أكد هذا الأمر قبل تشيرنيشيفسكي الناقد الروسي الشهير

بيلينسكي (1811 - 1848) وذلك عام 1842 في تقييمه للأدب الروسي، إذ أكد أنّ عظمة هذا الأدب تكمن في قربهِ من الحياة. وشبه بيلينسكي الواقع بالنسبة للفن بالتربة بالنسبة للنبات، وهذا واضح في مقاله بعنوان «أشعار ليرنتوف».

ويناقد تشيريشيفسكي علاقة الشكل بالمضمون، ويرى أنّ الشكل يكتسب صفته الجمالية أحياناً بفضل المضمون، والعكس صحيح، فإذا لم يعبر الفنان تعبيراً جيداً عن المضمون، فلن يبدع عملاً جميلاً، حتى وإن كان المضمون جيداً، أما إذا كان المضمون رديئاً وسطحياً، وكان الأسلوب أو الشكل جميلاً، فيبقى النص الأدبي غير مكتمل شروط الجمال، وبذلك فإن العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي هي علاقة جدلية، كل منهما يؤثر ويتأثر بالآخر، فيجب أن يكون الشكل مناسباً للمضمون.

تولستوي وعلم الجمال :

ولد ليف تولستوي عام 1828 أي في العام ذاته الذي ولد فيه تشيريشيفسكي، ولكن تولستوي (1828- 1910) أكثر من تشيريشيفسكي شهرةً، فهو معروف في الأدب العالمية كلها، وألف كتاباً له علاقة مباشرة بعلم الجمال، بعنوان «ما هو الفن» (1897 - 1898)، ونشره في مجلة «مسائل الفلسفة وعلم النفس»، وتوجمه إلى اللغة العربية مباشرة من اللغة الروسية محمد عبد الحارث عام 1991، يقول تولستوي في كتابه: «فيبدو للإنسان متوسط الثقافة واضحاً ومفهوماً أنّ الفن هو إظهار الجمال، ويفسر كل مسائل الفن من خلال الجمال».

ولكن ما هو الجمال الذي يشكل، حسب رأيه، محتوى الفن؟ وكيف يتحدد هذا الجمال؟ ثم ما هو الجمال في نهاية المطاف؟⁽⁶⁾

ويرق تولستوي بين الجيد والجميل، باللغة الروسية، لا يقول الروسي عن رواية جيدة بأنها رواية جميلة، أمّا عند الألمان، وهم الذين أسسوا علم الجمال، فكلمة رواية جميلة تعني رواية جيدة.

يناقد تولستوي في كتابه عالم الجمال الألماني باومغارتن (1714 - 1762) فيقول: «أسألكم مؤسس علم الجمال، باومغارتن، يرى أنّ موضوع المعرفة المنطقية هو الحقيقة، أمّا موضوع المعرفة الجمالية (أي الشعورية) فهو الجمال، الجمال هو المعرفة الكاملة (المطلقة) بواسطة المشاعر. والحقيقة هي المعرفة الكاملة بواسطة العقل. وأما الخير فهو المعرفة الكاملة بواسطة الإرادة الأخلاقية»⁽⁷⁾.

ويرى تولستوي أنَّ السقاد الألمان الذين أتوا بعد باومغارتن بأقضوه، مثل ليسينغ، وغوته (1749 - 1831)، فيرى شيللر (1759 - 1805): «أَنَّ هدف الفن يكمن في الجمال الذي ينحصر مصدره في التلذذ، دون فوائد عملية»⁽⁸⁾. ويعرض تولستوي أفكار هيجل (1770 - 1831)، الذي رأى أَنَّ الجمال هو تحسيد للأفكار، ويتعرض تولستوي لتعريفات النقاد الفرنسيين للجمال، ويستنتج من كل هذه التعريفات: «فإنَّ كلَّ هذه التعريفات الجمالية للجمال تقودنا إلى رأيين أساسيين: الأول: إنَّ الجمال هو شيء ما موجود بذاته، وهو أحد مظاهر الكمال المطلق، الفكرة، الروح، الإرادة، الله. والتعريف الثاني يفيد بأنَّ الجمال هو نوع من أنواع المتعة التي يحصل عليها المرء، والخيالية من غايات شخصية»⁽⁹⁾.

ويرفض تولستوي تعريفات الجمال بأنه التجانس أو الانسجام أو التماثل أو التناسب، وقد تبنى الرأي الأول بعض الفلاسفة الألمان مثل هيجل (1770 - 1831) وشوبنهاور (1788 - 1860) وينقد تولستوي آراء الفيلسوف الألماني كانت الذي حدد الجمال بأنه التلذذ النزيه الذي نحصل عليه

يستنتج تولستوي «ليس هناك تعريف موضوعي للجمال، أمَّا التعريفات الموجودة، سواء الميتافيزيقية منها أو الحسية وللغربة، فإنها تعود إلى الفكرة القائلة بأنَّ الفن هو الشيء الذي يعكس الجمال أمَّا الجمال فهو الشيء الذي ينال الإعجاب (دون أن يثير الشهوة)⁽¹⁰⁾، وأعادوا الإعجاب إلى اللذوق، فمعظمهم يحب هذا الفن، وبعضهم يعجب باتجاه فني آخر.

ويتابع تولستوي، فيسأل: ما هو مفهوم الجمال؟ ويرى أننا من الناحية الذاتية نسمي الأشياء التي توفر لدينا متعة معروفة بأشياء جميلة، أما من الناحية الموضوعية فإننا نعني بالجميل: ذلك الشيء الكامل المطلق الموجود خارج دوائنا، ويرى أنَّ التعريف الموضوعي ما هو إلا تعريف ذاتي، عبرنا عنه بشكل آخر، ونسمي الأشياء التي تعجبنا بأنها جميلة على ألا تثير لدينا الشهوة.

ويرى تولستوي أنَّ كلَّ تعريفات الجمال التي قدمها علماء الجمال غير كافية، لأنها مجرد محاولات لوصف العمل الجميل، وهي صفات غير كافية، من هذا الصفات: محاكاة الطبيعة، والملاءمة، وتناسب الأجزاء، والتماثل، والتناسق... فكلها تقول: إنَّ الفن هو الشيء الذي يعكس الجمال، أمَّا الجمال نفسه فهو الشيء الذي ينال الإعجاب، دون أن يثير الشهوة، والإعجاب مرتبط باللذوق، واللذوق شيء نسبي وفردى، فما يعجب ناقداً قد لا يعجب آخر.

وطالما أنَّ الجمال يقوم على الذوق، الذي يتغير من فرد لآخر، ومن مرحلة لأخرى، فلا نستطيع أن نسميه علماً، ويتابع هناك رأي متفق عليه، أن مؤلفات كل من هوميروس وسوفوكليس (496 - 406 ق.م)، وجاتي (1265 - 1321)، وشكسبير (1564 - 1616) جيدة، وبالتالي فالعمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يحاكيها.

ويتابع تولستوي: إنَّ مبدأ المتعة ليس كافياً لتحديد ما إذا كان العمل الفني جميلاً أم لا؛ لأنَّ الهدف من الفن ليس الوصول إلى المتعة فقط، ولكي نعرّف الفن تعريفاً دقيقاً، برأي تولستوي يجب أن نتوقف عن النظر إليه كوسيلة للمتعة.

تعريف تولستوي للفن:

«إنَّ الفن هو إحدى وسائل اختلاط الناس بعضهم مع البعض الآخر».

إنَّ نشاط الفن مبني على أنَّ الإنسان؛ الذي يتلقى بوساطة السمع أو البصر، أحاسيس إنسان آخر، بوسعه أن يعاني من تلك الأحاسيس نفسها التي عاهاها الإنسان الذي عبر عنها⁽¹¹⁾ أي: برأي تولستوي يقوم الفن بدور التوصيل والقل والتعبير، فالفن هو نشاط إنساني يمكن في أن يقوم بإسار ما سوعي وبوساطة إشارات خارجية معروفة، بنقل الأحاسيس التي يعاني منها، إلى الآخرين⁽¹²⁾.

وبالتالي فليس الفن كما يقول علماء الجمال الفيربوجيون لئاً من أجل صرف طاقات الإنسان الزائدة، وهو ليس لذة أو متعة.

ويرى تولستوي أنَّ نظرتَه إلى الفن لا تختلف عن نظرات الفلاسفة القدماء مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو (384 - 322 ق.م)، وعن نظرات الديانات المسيحية والإسلامية والبوذية إلى الفن، وهو ضد منع الفن لأنه وسيلة اختلاط الناس بعضهم ببعض الآخر، ولا يمكن منعه، ولكنه ضد أن يتحول الفن إلى وسيلة لإفساد المجتمع.

ويطرح تولستوي في كتابه المذكور «ما هو الفن» الأسئلة التالية: لماذا نكتب؟ ماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ ونقول الدكتورة أميرة حلمي مطر في كتابها «فلسفة الجمال» عن آراء تولستوي الفنية والجمالية: «وقد راع تولستوي تلك الهوة العميقة التي تفصل بين الفن الأوروبي، فن الطبقة المترفة في روسيا، وبين ذوق الجماهير الشعبية، التي لا تفهمه، ولا تستوعه، ورأى أنَّ الفن الأوروبي قد وصل إلى نقطة خرج منها عن أداء مهمته الأصلية في المجتمع، مهمة نشر القيم الإنسانية، والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب»⁽¹³⁾.

ويرى تولستوي أنَّ الفن وسيلة توصيل من المبدع إلى المتلقي، فهو لا يكتفي برسالة الفن التعبيرية، وإنما يرى أنَّ للفن رسالة توصيل للأفكار والانفعالات والمشاعر والعواطف، ويقوم الفن بنقل رسالته بين الأجيال المتعاقبة، وليس فقط بين أبناء جيل واحد. ويرى تولستوي أنَّ وظيفة الفن تتلخص في أن يبعث في المتلقي شعوراً يشبه الشعور الذي أحس به المبدع نفسه، ويرى أنَّ انتشار العمل الأدبي هو مقياس لأصالته وجودته، أما اقتصار الفن على طبقة الأغنياء فمدليل على زيفه وعدم أصالته، فالعمل الأدبي غير المفهوم، برأيه، يشبه الطعام الشهوي الذي لا يتقبله معظم الناس. فالعمل الأدبي الجيد هو العمل المفهوم من قبل الفلاح البسيط. ولذلك فهو يستبعد الأعمال الأدبية الإباحية التي تسد فراغ الطبقات المترفة، والتي لا تخدم الفلاحين. ولا يكتفي تولستوي بذلك، بل يكتب ضد مسرح شكسبير لأنه مسرح غير مفهوم بالنسبة للفلاحين، وكذلك يستبعد روائعه مثل «أنا كارينينا» (1873 - 1877) لأنَّ الفلاح لا يستطيع قراءة رواية تقع في ثلاثة مجلدات فلحاً تولستوي إلى كتابة الحكايات الشعبية القصيرة المفهومة من قبل الفلاحين، فهو لا يطلب من الفلاح السيط الارتقاء إلى مستوى الأدب الرفيع، بل يطلب من الأدب أن يكتب أعمالاً مفهومة من قبل الفلاحين، ولذلك انتقده النقاد لأنه يفضل الأسهل على الأرقى، وبالتالي برأيه، إنَّ الحكايات الشعبية البسيطة، وأغاني الفلاحين، هي أهم من روائع الأعمال الأدبية.

ولا يؤمن تولستوي بالحبّة، بل يؤمن بجمهورية الأدب وشعبيته ويمدّ انتشاره بين أغلبية أفراد الشعب وأغلبية الشعب هم الفلاحون، وانتقد تولستوي النقد الأدبي لأنه لا يأخذ بوجهة نظر الفلاحين، بل يأخذ بوجهة نظر الطبقات الحاكمة، وهي عادة الطبقات الغنية، ولذلك انتقد تولستوي عن تأليف الروايات الصعبة والطويلة، مثل رواية «الحرب والسلام» (1863-1869) ورواية «أنا كارينينا» (1873-1877). وأخذ يكتب الحكايات الشعبية القصيرة، مثل حكاية «كم يحتاج الإنسان من الأرض»، التي تدعو بوضوح إلى الفناعة والتسامح والمحبة، وتبني أفكار الفلاحين، وأخذ يكتب أدماً يستطيع الكبير والصغير قراءته.

يرى تولستوي أنَّ للفن علاقة بالدين، وأنَّ الأغنياء لا يستطيعون العودة إلى الدين الحقيقي، لأنَّ الدين يدعو إلى الزهد والتقشف، وهم يرغبون بالتمتع بخيرات الحياة الدنيا، ولذلك فهم يعيشون حياة وثنية، على حد قول تولستوي، متمتعين بكلّ ملذات الحياة. وينتقد تولستوي النظريات الاقتصادية التي أخذت بالانتشار في زمانه مثل

الماركسية ونظرية مالتوس عن المتواليات الهندسية والمتواليات الحسابية، ويرى أن بومجارتن يعيدنا في فهمه للجمال إلى المفهوم الإغريقي، ويسادي بشالوث الجمال والحقيقة والخير، ولكن هذه المفاهيم الثلاثة غير متطابقة.

ويرى تولستوي أن في زمانه ساد بوعان من الفن، فن الطبقات الغنية وهو ينشد المتعة، وفن الطبقات الفقيرة الكادحة وهم الأكثرية، فأكثر من 99% منهم لا يسمع ولا يفهم أدب الطبقات الغنية؛ لأن هذا الأدب بعيد عن واقع الفلاحين، ويحيب المدافعون عنه بأن المسؤولية تقع على عاتق المجتمع، وليس على عاتق الأدب نفسه، إذ ينقسم المجتمع إلى طبقة تتمتع بكل وسائل الرفاهية والمتعة دون أن تتعب، وهذه الطبقة قليلة العدد، والطبقة الثانية تكدح ليل نهار، ولا علاقة لها بالفن الذي تصنعه الطبقة الغنية.

ولكي يصبح الفن المعاصر فناً جماهيرياً مفهوماً من قبل الفلاحين، لا بد من تثقيف الفلاحين، ولكن الفلاح الذي يكدح ليل نهار، لا يوجد لديه وقت للثقافة، والفن المعاصر لا يخاطبه، وإنما يخاطب الحجة، يخاطب السوبر مان، يخاطب الإنسان الخارق على حد قول أناس سنشه، وهناك من يتساءل: هل من حق الفلاح فهم الفن الرفيع والتمتع به؟ وكيف يستطيع ممارسه حقه؟

إن طبيعة الفن الموجه إلى فئة قليلة من المجتمع، هي العموص والتلفيق، وبالتالي فإن هذا الفن ليس فناً أصلاً، وإنما هو شبه سالف، فكانت موضوعات الفن تمجيد الأمراء والملوك والوجهاء والأغنياء، أو الحب أو السعير عن الشعب والملك من الحياة، وبالتالي فإن الفن المعاصر فقير في موضوعاته وغامض في شكله، حتى إن المؤلف نفسه لا يعرف عن ماذا يكتبه. ولقد عبر عن هذا الاتجاه في الأدب أعلام المدرسة الرمزية؛ الذين وجد فيهم تولستوي نموذجاً للأدب البعيد عن الشعب غير المفهوم من قبل كل الناس، فانتقد قصائد الشاعر الفرنسي بودلير (1821 - 1867) لغموضها وقدم تولستوي شواهد من ديوان بودلير بعنوان «أزهار الشر» ويعتمد بودلير الغموض في شعره ونثره، ويؤمر بتراسل الحواس أي أن يسمع المرء بعينه، ويرى بأذنيه، أما كيف يتم ذلك؟ فلا أحد يعرفه.

وكذلك ينتقد تولستوي كتاب «فن الشعر» لفيرلين؛ الذي يطالب الشعراء فيه بالغموض وبموسيقا الشعر، ويرى فيرلين أن أروع الأعمال الأدبية هي تلك التي لا تستطيع أكثرية العامة فهمها. يكرر تولستوي رأي فولتير الذي يقول: إن العمل الأدبي الجيد هو العمل الأدبي الشيق، وغير العمل، ويضيف تولستوي إلى هذا الرأي، وغير الغامض، يحمل مؤسسات الدولة مسؤولية هذا الغموض؛ لأنها تقدم لهؤلاء الشعراء

مكافآت عالية لقاء جهد بسيط، وكذلك يحمل النقاد الذين يشلون على هذه الأعمال الأدبية الهابطة مسؤولية كبيرة. وأما الجهة الثالثة المسؤولة عن هذه الأعمال، فهي المدارس الأدبية.

فمثلاً يرى تولستوي أن بوشكين (1799 - 1837) قدم أعمالاً عظيمة خالدة، إلا أن مسرحيته هوريس غودونوف (1825) غير موفقة. ولكن النقد يكيل لها المديح الكاذب، فقام بعض المسرحيين قتلوها؛ لأنَّ النقد ورطهم في ذلك، وهذا الأمر ينطبق على الفنون الأخرى، فليس كلَّ الموسيقى التي ألَّفها بيتهوفن جيدة، وكذلك الأمر بالنسبة لموسيقا فاغنر.

أما الفن الأصيل برأي تولستوي، فهو ذلك الفن الذي يعبر عن مشاعر حقيقية ينقلها المؤلف إلى غيره، مثل الأغاني الشعبية، والحكايات الشعبية، إذ نقرح عندما نسمع أغنية شعبية مفرحة، ونحزن إذ نسمع أغنية شعبية حزينة، فالمقياس هو القدرة على نقل الشعور وتوصيله للمتلقى، لكي يشعر بشعور المبدع ذاته أي المقياس هو العدوى فيجب أن يشعر الأديب بحاجة للتعبير عن مشاعره، ويجب أن يكون صادقاً، مثال على ذلك معظم أعمال بوشكين ودوستوفسكي (1821 - 1881) في الأدب الروسي، وبكتور هيجو (1802 - 1885) في الأدب الفرنسي، ويشيد بولستوي برواية «البؤساء» (1862)، وتشارلز ديكنز (1812 - 1870) في الأدب الإنكليزي.

فالأديب، برأي تولستوي، سلاح ذو حدين، قد يكون نافعاً ويساهم في تقدم الإنسان إذ ينتقل من حيل إلى آخر، وقد يكون مؤدياً وضاراً للمجتمع، ولا سيما أن بعض الأدباء يعيشون حياة فاحرة. ويحتتم تولستوي كتابته: «إنَّ مهمة الفن هي تحقيق وحدة الناس الأخوية»⁽¹⁴⁾.

ولكن هل ما قاله تولستوي عن الآداب الأوروبية بوجه عام، وعن الأدب الروسي بوجه خاص ينطبق على أدبنا؟ بالتأكيد يوجد في أدبنا العربي أدب شعبي، قلما ندرسه في المدارس والجامعات، أو قد لا ندرسه أبداً، يعبر عن أفراحنا وأحزاننا، نردده في المناسبات، ولا سيما في الأفراح، وتتلوه الألسن. أما الأدب العربي المكتوب فمعظمه غير معروف من قبل الفلاح العربي، ولا يتلوه الفلاحون في سهراتهم، وبالتالي ما ينطبق على الأدب الروسي في هذه النقطة بالذات ينطبق على الأدب العربي، ففلاحونا يرددون في سهراتهم بعض القصائد الشعبية، التي تعكس ماسسات وطنية واجتماعية مختلفة، ولكنهم لا يسمعون ولا يعرفون شيئاً عن امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعن الشعراء الآخرين.

بليخانوف وعلم الجمال :

كتب بليخانوف (1856 - 1918) عدداً من البحوث تحت عنوان «مصائر النقد الروسي» وذلك عام 1897، أي في العام ذاته الذي نشر فيه تولستوي مؤلفه الأثف الذكر «ما هو الفن»، وشعر بليخانوف بحوثه في علم الجمال، في مجلة تروفيه سلوفا «الكلمة الجديدة» فكتب عن آراء بيليسكي (1811 - 1848) الأدبية، فأيد فكرة بيلينسكي أن الفرق الأساسي بين الفيلسوف والأديب أن الأول يفكر بالقياس والثاني يفكر بالنصور، وكتب بليخانوف عن رواية تشيرنيشيفسكي (1828 - 1889) «ما العمل» (1864)، وعن أدباء آخرين، ولم يترك بليخانوف عملاً مخصصاً لعلم الجمال، وكان ينوي ذلك إلا أن موته عام 1818 حال دون تحقيقه. ومع هذا فيعده النقاد الروس من أوائل الذين تحدثوا عن علم الجمال، ولكن من وجهة نظر ماركسية.

وأفكار بليخانوف عن الجمال التي عبرَ عنها في أعماله المختلفة مثل «رسائل بلا عنوان» تطابق في بعض الأحيان مع أفكار تشيرنيشيفسكي، فهو يرى أن مفهوم الجمال يختلف من شعب لآخر، مثلاً بعض الزوجيات يصنعن في أقدامهن حلقات حديدية، تترك مشيتهن، ويعتقدن أنهن بذلك يزددن جمالاً، ولكنه لا ينعن مع تشيرنيشيفسكي في وظيفة الفن، فيرى بليخانوف أن الفن شكل من أشكال اللعبة ويخالف بذلك تشيرنيشيفسكي الذي رفض فكرة أن الفن لعب، وسلك نفس بليخانوف مع كل من كانت وشيلر، اللذين وحدا في الفن شكلاً من أشكال اللعب.

ولكنه لعب موجه، والمهم ما هو مصمون هذه اللعبة؛ لأن العمال يلعبون والأغنياء يلعبون، ولكن العمال يلعبون بعد أن يتعبوا من العمل، أما الأغنياء فيلعبون لهدر الوقت الذي لا يعرفون كيف يتخلصون منه، ولقد انتقد بليخانوف بعض الأدباء الروس وفي طليعتهم تولستوي⁽¹⁵⁾.

وكتب الناقد السوفييتي المعاصر عيناوي بوسيلوف: «وكان بليخانوف أول من بدأ دراسة الوعي الجمالي، ونشوء الفن من وجهة نظر المادية التاريخية»⁽¹⁶⁾.

لينين وعلم الجمال:

ينتقد لينين (1870 - 1924) الغموض في الأدب، وهو بذلك يلتقي مع آراء تولستوي، الذي كان أيضاً ينتقد الغموض، ويأيد بالأدب المفهوم من قبل الجماهير، يقول لينين: «لا أستطيع أن أعد مؤلفات المدرسة الانطباعية والمستقبلية والتكعيبية، وغيرها من المدارس المعانلة، غاية العبقرية المبية، إتي لا أفهمها، وهي لا تبعث في

نفسى أي شعور بالفرح... الفن ملك للشعب ويجب أن تكون جذوره في أعماق الجماهير العاملة الواسعة، إن على الفن أن يكون مفهوماً من قبل هذه الجماهير ومحبباً إليها، وأن يوحد عاطفة هذه الجماهير وفكرها وإرادتها ويسمو بها، إن عليه أن يوظف ويطور الفنانين فيها»⁽¹⁷⁾.

ويرى لينين أن الفن هو انعكاس للواقع، أو الحياة، ولكنه ليس انعكاساً مجرداً، أو ميتاً، إنه انعكاس يقوم دائماً على التأثير والتأثر، وعلى الحركة الدائمة، وعلى الجدلية، ولقد طبق لينين رأيه المذكور في مقالاته السبع عن تولستوي، فرأى فيه مرآة للشورة الروسية، التي قامت عام 1905 بكل تناقضاتها، إنها ثورة الفلاحين الذين يريدون التخلص من الظلم والفقر، دون استخدام العنف. ولقد قيم تقييماً عالياً مؤلفات تولستوي، وانتقدها بموضوعية واعتدال. وكان أحياناً مع الفن الرفيع، بغض النظر عن مضمونه، فرأى أن بوشكين (1799 - 1837) أهم من مايكوفسكي (1893 - 1930).

ميخائيل باختين وعلم الجمال :

يدرس باختين أفكار هيغل (1770 - 1831) عن شئ الرواية، وأنها جنس يقوم على السرد، مثلها مثل الملحمة، إلا أن الفرق الأساسي هو في اللغة، فلفحة الملحمة غالباً لغة شعرية، ولغة الرواية غالباً نثرية، يرى ميخائيل أن ظهور الرواية مرتبط بصعود الطبقة البورجوازية، في حين رأى ساخنس (1895 - 1975) أن الرواية تنطق باسم الطبقات الدنيا والمحسوبة وأبناء الأسر الممزقة، فدرس روايات دوستويفسكي (1821 - 1881) مثل «الحريمة والعقاب» (1866)، و«الأبله» (1868)، و«الشياطين» (1872)، و«الأخوة كارامازوف» (1880)، وأطلق عليها اسم الروايات ذات الأصوات المتعددة، أو متعددة الآفاق، والشخصيات لا يمثلون الشخص الغائب، وإنما المخاطب الذي يتحاور معه الروائي، ويصغي إليه وبالتالي لا تكون العلاقة بين الروائي وشخصه علاقة خضوع ورضوخ له من قبلهم، وإنما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما. وبالطبع يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز...»⁽¹⁸⁾.

وبذلك اهتم باختين بالحوار في الرواية، فرأى أن حوار الأفكار المتعددة يقوم على قدم المساواة وحتى المونولوج ما هو إلا حوار ذاتي، يحاور الطل فيه الآخرين، ونفسه، والمؤلف. إن فكر أي طلل هو مجموعة من الأفكار المتصارعة، والتي لم تصل إلى فكر محدد واضح، فالنص نص مفتوح وليس مغلقاً.

خاتمة :

وهكذا فإنَّ علم الجمال هو باب من أبواب النقد الأدبي، أسسه النقاد الألمان، وتابع هذا الجهد النقاد الروس، ولعل أحدهم الناقد عيتادي بوسيلوف الذي ألف كتاباً بعنوان «الجمالي والفني» والذي ترجمه عن اللغة الروسية عدنان جاموس، وصدر عن وزارة الثقافة عام 1991، ويتحدث فيه الناقد عن وجهة نظر المدرسة الروسية السوفييتية عن علم الجمال، وهي تقوم على المبادئ النقدية التي وضعها بليخاتوف وليسين، ولكنها تطور هذه المبادئ.

المصادر :

- 1) د. شوقي غيفه، البحث الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ص 118.
- 2) تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ترجمة يوسف حلاق، ص 19
- 3) المصدر السابق.
- 4) د. عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، بيروت، دار النهضة العربية، 1985، ص 102
- 5) تشيرنيشفسكي، مصدر سابق، ص 92
- 6) تولستوي، ما هو الفن، دار الحصاد، 1991، ترجمة د. محمد عبد الحري، ص 23
- 7) المصدر السابق، ص 30.
- 8) المصدر السابق، ص 36
- 9) المصدر السابق، ص 51
- 10) المصدر السابق، ص 54.
- 11) المصدر السابق، ص 62.
- 12) المصدر السابق، ص 65.
- 13) د. أمير حلمي مطر، فلسفة الجمال، القاهرة، دار الثقافة، ص 158.
- 14) تولستوي، مصدر سابق، ص 259.
- 15) غيورغي بليخاتوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرايشي، بيروت، دار الطليعة، 1977، ص 9
- 16) الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة يوسف حلاق، تأليف مجموعة من الباحثين السوفييت، دمشق، وزارة الثقافة، 1968، ص 222.
- 17) المصدر السابق، ص 165،
- 18) ميخائيل باحتين، الملحمة والرواية، ترجمة د. جمال الشجيد، بيروت، 1982، ص 12 ■

الشاعر التركي متين فندقجي

ت. عبد القادر عبد النبي

ولد الشاعر متين فندقجي في مدينة ماردين عام 1961 وبعد أن أنهى تعليمه الأول والمتوسط في ماردين، هاجر مع أسرته إلى أنقرة درس الشوية هناك عمل موظفاً في البداية، ثم مترجماً في شركة تجارية، ثم خرج إلى التقاعد وهو يكتب الشعر ويترجم، ومقيم في إسطنبول.

بدأ كتابة الشعر في عام 1980 وابتدأ مع هذا بدأ بترجمة الشعر العربي، لتقديمه للقارئ التركي. ونشر أشعاره وترجماته الشعرية في كثير من المجلات الأدبية الكبرى. أكثر الشعراء العرب الذين اهتم بهم: أدونيس، نزار قباني، نازك الملائكة.

لديه خمس مجموعات شعرية هي: «أحبار - 1992»، «قلبي تحت الماء - 1996» «مسافة القرنفل - 2001»، «منسي - 2004»، «سترة من صحراء - 2006».

ترجم عدداً من المجموعات الشعرية من العربية إلى التركية، منها: «أدونيس» - أشعار مختارة (ثلاث مجموعات)، «محمود درويش» (ثلاث مجموعات شعرية)، «نزار قباني». كما ترجم أعمالاً لكل من غادة السمان، وحنان عواد، وعائشة بصري، وأعد كتاباً بعنوان: «مختارات من الشعر العربي».



بدريه

تُدْمِي يا تين من حيث أكرس غصنك، ما علاقتك
بالطريق النازل إلى الأنهار عندما أنزل بيننا.

بالأمس القريب وجدت أزهار الغطاء الذاوية
جلست وسترتك زرقاء، ومنامتك زرقاء، وجدارك أزرق.

وجهك بصرخ نحو البعيد، فيرتعد الماء لو سمع
مع تقدم شغل الدانتيل بهذا يسقط إلى العتبة.

في يوم ينقص من عشق في سيلوبي، على هذه الديوانة
وكيفما نظرت إلى هذه الصورة، تبدو أنك في يوم عطلة.

نتذكر البعيد من طعم الماء في فمنا
كلما اجتمعت أنا وأنت.

قبل تجاوز تمارا

بعيداً عن لحظات تبادلنا الحب
أكون كحجر مقذوف إلى ماء راكد،
بعيداً عنك في غرفة مليئة بالكتب
أغوص عميقاً.

في ضوء شمعة يحرق قلب الظلمة
أحكي عن حبي بلساني
أكتبك بلساني،
وقلبي
ينفطر وأنا أغوص عميقاً

فيك وعلى لسانك.

في الخرابة التي تنظر إلى قبعتها
أجول بأصابعي هناك
على شكل امرأة عارية لجرة ماء مكسورة الفم
شعرك زهر شب الليل
منسدل على كتفك
وفي أثناء نظر الشمس إليك،
أغوص عميقاً.

يغدو النرجس هاوية سحيفة
والقرنفل عشق الخروب
الصوت التائه لسمول الميرمية والتبغ
في البعد العابي
لحبتني فأكمة ناضجتين، وهكذا،
أغوص عميقاً.

أغوص عميقاً
وأنا أنفذ ببشرتك الساكنة
أطس السماء، وتنزلق الأرض تحت قدمي
ويناديني صداها ، وأزرقك
والخليج الصغير يفتح حضنه للريح التي تلعب بي
اماء الحافر في الصخر يقف مثل امرأة لا غيم فيها
وأنا أنفذ ببشرتك الساكنة
أطس أعشابك النامية
وأنجرف محتضناً جهنم،
ومع قطرة اماء التي تسيل من خصرك الرطب
أغوص عميقاً.

القادمة من بعدي

عندما سئغمض عيني لن تكوني بجانبني
مثل شجرة شاخت بجوار درب فرعي
لن ينتبه إليّ الطارون، غير
الأفعى التي تغير قميصها في جسدي.

عندما سئغمض عيني لن تكوني بجانبني
عندما ينتشر الظلام عبر النافذة البيضاء التي أنظر عبرها
والجدار الأبيض، والغطاء الأبيض، والقرنفلة البيضاء
لن يروي الماء طعانه.

عندما سئغمض عيني لن تكوني بجانبني
ولن تقف الشمس في الظلال التي قصرت
وعندما تتعرق الجرة في العتبة،
لن أنذكر برودة البهوت الحجرية.

لن أنتظرك عندما تغمض عيني
ولن أصعد إلى الجبل الذي أحبه من دونك.
سيقف بعيداً عني البدوي الذي ينتظر الصحراء
وستنساني الأنهار
عندما ستخرج تلك الليلة لمضاجعة البحر.

التوت الأسود

ضاق وقته كثيراً.
معتقلاً قديم كالقمر
في بيت سيهجر
تساقط على عيون الطيور،
توت أسود، زجاجة مياه غازية مكسورة، مسمار صدئ

انغرز في القدم،
 الذكريات التي تنادينا الآن
 تشقق جدارها كثيراً.
 نجوم قصصتها من ورق لامع
 سقط ضجيجها من جيبه إلى اليوم
 ضاق وقته كثيراً،
 العشق الذي نسينا رائحته
 لتلك الأيام التي تعلقنا بها
 املتصقة أسرارها على بشرتنا حتى لو لم نجدها.
 في الوقت الذي ضاق الآن،
 تمزق جسدنا، ونصلح عيون الطيور،
 بالأصابع التي تمزقها الحجارة
 غسلت جثة أبي العارية اليوم فقط
 وبقيت على عصنك ، حكايات لا تُنسى....

حريق أخشاب بابل

هنا الوضع ينتشر مثل قطرة الدم ويفطينا غابرييل غارسيا ماركيز
 أمامي ميناء الفرات املرتحل،
 وفي هذا الخليج الصغير الذي ذهب إليه البرابرة
 ألقى مرساتي.

الثف دجلة ، يشاله الأحمر،
 وفي رقبته عقد من أحجار ميناء الزمان
 بقيت من لعبة نهب.
 أفتح وجهي على حريق خشب ساحة الفردوس
 أجساد كهرومان تتدفق من تحت الجسر
 عودك مكسور، وصوته الحزين
 يترك جسدي لليلة ، ورقة.

أقطع خان مرجان، أور، أورو
تغط قدماي بالدم
يمضي التاريخ في مهد بابل الصغير
الليل فراش من حبل غليظ.
يا ما بين السماء والأرض.
يا من أنت قفل ومفتاح في أن
يا حبيبة تعلن الحداد من آلاف السنين
الشمس تشرق على حجرك، وتغيب منه
على حجرك يكتمل قوس رسمه خروف وعنكبوت
على حجرك ينتظر الزيتون و ظل حملك الطويل شمسهما.

طوفان من جمة،
وسجدة من جمة
تفسخ لحم الزمان
وقمصك مهتل بالدم.

تيلمون، لاغيش، غيصو
أشعر بموت آخر في حضني، وحلم قديم
أشعر بموت آخر في حضني إلا حلماً
أشعر بدم آخر في فراشي، ويتفسخ ماء
أشعر بمرأة أخرى على وجهها قناع ماء فضة
أشعر بك مرة أخرى، ويُقذف القمر إلى الليل

مرة أخرى،
لا تسأل عن هذه الأيام الدموية وليس من العشق.
لا تسأل عن هذه الحضارة المزالة وليس من الظلام
لا تسأل عن هذه الباحة الملقصوفة، وليس من السرعة.
لا تسأل عن جذور التين والزقوم هذه، وليست من الماء.
لا تسأل عن هذه الجغرافية التي تزرع فيما الطلقات.
لا تسأل عن هذا الموت الذي يطوف من الشمال إلى الجنوب.
التاريخ المختبئ في شق عميق

الواصل بالنواح والصباح
وكل ما دونت ملاحظته للغد، لا تسأل عنه.
لا تسأل عن الأجساد، الذاتية في أكفان الحروف،
لا تسأل عن الجسد الذي لا تجده لتدفنه
من بغداد إلى بابل

لا تسأل عن الأنبياء الذين ولدوا مع الموت،
وعن الماء الذي أغسل فيه يدي ورجلي،
وأظهر به.
من بغداد إلى بابل
عرفنا الرمل الذي سبخرج من حليب الأم وعين الطفل
عرفنا فراش الفلوجة ليلة نمنا

لا تسأل
من بغداد إلى بابل
عرفنا الرؤوس المحمولة على رؤوس الرياح
مما تبقى من الأرملة الغابرة
والدم الممزوج بالنفط
ومن الحسين إلى غرقتنا
ومن قابيل إلى مائدتنا.
وعرفنا مرة أخرى
الإرث المنهوب
وأراضي الطواف
وبرودة التاريخ في المشرحة
من بابل حتى يومنا، فلا تسأل.
طوفان من جهة،
وسجدة من جهة
تفسخ لحم الزمان
وقميصك مبتل بالدم



إشارات منصوبة في أجساد الأطفال المقتولين
 هذا لك،
 وذاك لك.
 اكسر اختاماً شمعية
 ولا أستطيع الوصول إليك.
 من بابل إلى بومنا
 جنى حليب المرضعة الأحمر الذي ترضعه للزمن
 لا أستطيع إيجاد المعراج الأسود في عينها
 لا أستطيع الوصول إليك.
 وفي أعماق المعراج الأسود في عينيك
 أمجن الرمل ووجه العقرب.
 خوفاً يتبع رائحة التوابل
 وبمعراج الخشب المحترق التفت بالرمل والجراح
 وفي معراج امرأتي تذوب الاحتام الشمعية، فلا تسأل!
 ها هو ذا باب النجاة المنهوبة
 وهذه هي بشرتك التي تفوح برائحة القهوة يا حبيبتي.
 من بابل إلى بومنا
 جنتك بعبادة بقيت عندي من قديم
 ها هو ذا
 جرح آلاف الأبار التي تؤلم قلبي هنا.
 ها هو ذا
 جسد بغداد المثقب
 بإذن الله
 من الشرق إلى الغرب
 ومن الشمال إلى الجنوب.
 أنا قادم من الفراش الذي تضاجع فيه الشمس الرمل.
 ومن الطريق الذي فتحته الوحشية بالنار
 بفوح برائحة القهوة والتوابل والميرمية.
 من معراج عشقي الضائع في حضني
 قادم منك وإليك. ■

مختارات شعرية

القاصر

خوسيه أنخل بويسا

(1910-1982)

ت. سلام عيد

ولد خوسيه أنخل بويسا في الثاني من أيلول 1910. في مدينة كرويسيس في كوبا. بدأ يكتب الشعر وهو في السابعة من عمره. حين بلغ سن المراهقة ذهب إلى مدينة سينفويغوس ليتابع دراسته بها. وقد فتن الناس ومزارع الفصص والبيئة كلها روح الشاعر، فراح يحسد في أشعاره سحر المصطر المأسأى المحيط به. وفي شبابه غادر سينفويغوس إلى هافانا ليعمل فيها، فوُفر له روس العمل الوقت ليشارك في المجموعات الأدبية الموجودة في تلك الفترة وبدأ حينها بشر كته. ومن أهم أعماله: فرار الساعات (1932)، صلوات وثنية (1933)، بابل (1936)، أغنية الختام (1936)، الواحة، بروميثيوس، هيامينيتوس، شباب دون جوان، أناشيد للنصر، الموت اليومي (صدرت كلها في عام 1943)، قصائد على الرمال (1948)، الواحة الجديدة، الشاعر العاشق (1949)، وأعمال أخرى غيرها.

اضطر بويسا لمعادرة كوبا لبيدأ اغترابه في عدة بلدان: إسبانيا، جزر الكناري السلفادور، سانتو دومينغو، جمهورية الدومينيكان حيث توفي في عام 1982.



أخّاب

لديّ هنا وردتان نضرتان، بلّهما الندى،
واحدة بيضاء والأخرى حمراء، مثل حبّك وحبّي.
عليّ أن أنزع، ببطة، أوراق الوردتين،
الحمراء، نبيذاً أبيض، البيضاء، نبيذاً أحمر.

حين سأشرب، نقطة فنقطة، ستمسّ
التويجات العائمة شفقتي مثل شفقتي عاشق،
وفي لمبهما أو في ثلجها امتماثلين في مصيرهما،
ستون مثل خيالات قبل في النبيذ.

والآن، اختاري يا صديقتي، أنا ستكون كأسك.
تلك، التي كالفجر، أم تلك، التي كالغيب.
لا تسأليني عن شيء، أعلم جيداً أن من الأفضل
أن ائمل من النبيذ من أن ائمل حباً...

وهكذا، حين ستشريين، مبتسمة لي
سأئمل منك، من غير أن تعلمي...

أغنية للمرأة البعيدة

فيك، أتذكّر امرأة بعيدة،
بعيدة عن حبّي وعن حياتي.
مختلفة ومشابهة في أن معاً،
كالغيب والصباح.

فيك تستيقظ تلك المرأة النائمة

بكثير من التشابهات المبهمة،
حتى أنني كثيراً ما أسألك عن أشياء،
وحدها هي تستطيع إجابتي عنها.

وأقول لك إنها جميلة، لأنها جميلة،
لكنني لا أعلم، حين أقول ذلك،
إن كنت أفكر فيها لأكنني معك،
أم أنني معك لأتني أفكر فيها.

لكن إن شاءت المصادفة غداً
أن تجمعني بها فجأة،
فلن أتبع المرأة الغائبة
لأن لدي المرأة القريبة.

ومن غير أن أحبك أكثر، وأيضاً
من غير أن تترك يدي يدي
سأقول لك حين ساراما،
«هذه امرأة تشبهك قليلاً».

هكذا أراك من بعيد

هكذا، أراك من بعيد، بلا رجعة.
تمضين مع رجل آخر، وأمضي مع امرأة أخرى.
وكما المياه المتدفقة من نبع
ليس لتلك الأيام الجميلة أن تعود.

وهكذا، أراك من بعيد وأمر مبتسماً،

كمن لم يعد يشعر بما كان يشعر به بالأمس،
وأنجح في الإبقاء على وجهي لا مبالياً،
وفي أن تبدو حركة النفور لذّة.

هكذا، أراك من بعيد، ولا أقول لك شيئاً
لا بابتسامة ولا بنظرة،
فلا تشتبهين أبداً بأنني أحبك هكذا.

لأنه ولو لم يكن لأحد أن يعرف ما لا أقوله لأحد،
فالليل كلّ قصير على الحلم بك
والنهار كلّ قليل على التفكير فيك.

ها قد نسيها الجميع

ها قد نسيها الجميع. الآن وقد رحلت،
لكن، على ورود القبر حديث العهد،
كانت الذكرى تزهر أبعد من النسيان...
وكنّت أمتجهم، الغائب.

ما همّ الليل إن اتطفأت نجمة،
ما دام البحر يواصل غناءه حين يفقد موجة.
جفت المأقي التي بكتها.
وما قد بقيت وحيدة.

ها هي تواصل، وحيدة، رحلتها نحو الرعب،
عبر الليالي العميقة، تحت السماء القاسية.
الآن لا أحد يلومني لأنني لم أذرف تلك الدموع،

لأنني كنت ألتجهم، الغائب...

الآن لا أحد ينازعها صمتها وظلّها،
وخصوصاً ظلّها، تحت ضوء النهار.
ها قد نسيتها الجميع، يا ربي لا أحد يسمّيها.
وأنا ما أزال أذكرها...

الحلم

الحلم هو أن نرى الحياة بطريقة مغايرة،
هو أن ننسى قليلاً ما هي عليه فعلاً،
الحلم هو لا شيء تقريباً وأكثر من كل شيء،
أكثر من كل شيء حين **يراودنا... ولا شيء تقريباً بعد ذلك.**

لذا لا أعلم إن كان حلمي لا يعدو أن يكون حلماً،
لا أعلم ما إذا كانت يدي ستلمسه يوماً
لا أعلم، ولا يعنيني أن يكون كبيراً أو صغيراً
لكن حلمي حلم لأنني أحسّ به عبثاً.

الحب الأخير

كنتُ أمشي بين الظلال، حين مثل هريق
وصلت فجأة مع الحب الأخير
وكفاني عبيرُ فصول ربيع قديمة
كي أتعرف إليك، كي أعرف من كنت.

وكنت المرأة الغامضة المجهولة،
التي أحزنت بالحلم أفضل ما في حياتي.

امرأة امساءات الرمادية وامسيات ضوء القمر،
التي بحثت عنهما بين كثيرات، ولم أعثر عليها في واحدة.

واليوم، ربّما كجائزة، وربّما كعقاب،
أفضل ما في حياتي سيكون بأن أموت معك.
فكرت هذه الليلة، وأنا أشعر أنك لي كثيراً،
في أنك كما أتيت، يمكنك أن ترحلي ذات يوم.

فكرت في ذلك وهذا كل شيء، لكن إن حدث...
فسوف أدعك ترحلين من غير وداع حتي.
وحين سترحلين... أنا الذي لا أشتكى أبداً،
سوف ألبس ثوب الحداد وأتعلم كيف أهرم.

لكن إن متّ من غير أن إنساني
ووصلت بعد الطوت إلى مكان ما
فسوف أسأل عما إذا كان ثمة مكان لي معك،
وسف يجيب الإله حتماً بنعم ■



مشاهدة الطمر في غاليسيا

غابرييل غارسيا ماركييز

ت. حسام الدين حضور

لا بد أن يكون صديقي القديم الرسام والشاعر والروائي هيكتور روخاس ميرازو - الذي لم أراه منذ وقت طويل - قد شعر برغبة الشفقة عندما رأيته في مدريد في زحمة المصورين والصحفيين؛ لأنه جاء إليّ وهمس: «تذكر أن عليك أن ترأف بحالك من وقت إلى آخر» وفي الواقع، مضت شهور - وربما سنوات - منذ أن أعطيت نفسي هدية تستمعها بحلارة. وهكذا قررت أن أسمح نفسي ما كان، في الحقيقة، واحداً من أحلامي. رغبة إلى غاليسيا

لا أحد يستمتع بالأكل يستطيع أن يفكر - غاليسيا دون التفكير أولاً بملئنا مطبخها. «الحنين يبدأ بالطعام» قال تشي غمارا، مشاقراً رسماً إلى المشاوي الكثيرة في وطنه الأم الأرجنتين، بينما كان برفقة رجال وحيدين في الليل يتحدثون عن الحرب، في سيرا مايسترا. وبالنسبة إليّ، أيضاً، بدأ شوقي لـ غاليسيا بالطعام حتى قبل أن أذهب إلى هناك. والواقع أن جدتي، في البيت الكبير في أراكايناكا، حيث عرفت أشياحي الأولى، لعبت دور الخبار المبهج، واستمرت به حتى عندما غدت عمياء تقريباً، وإلى أن فاص النهر، ودمر المرن الذي لم يرغب أحد في البيت بإعادة بنائه. لكن شعور جدتي الشديد بعملها كان قوياً إلى حد أنها عندما لم تعد تستطيع أن تصنع الخبز أخذت تصنع اللحوم المدخنة. لحوم مدخنة شهية، مع أننا نحن الصغار لم نحباها - لا يحب الصغار أشياء الكبار غير المألوفة على الإطلاق - وعلى الرغم من ذلك فإن نكهة ذلك الطعم الأول ظل مطبوعاً في ذاكرة بلعومي إلى الأبد. لم أجد ذلك الطعم ثانية أبداً في أي من اللحوم المدخنة الكثيرة المختلفة؛ التي

تناولتها فيما بعد في أي من أيامي الطبية والعصيبة إلى أن تلوّقت بالمصادفة - بعد أربعين سنة، في برشلونة - شريحة نقية من لحم كنف الخنزير. وكل متعة الطفولة وشكوكها وعزلها الطفولة عادت إليّ فجأة مع نكهة تلك اللحوم المدخنة غير المنسية؛ التي صنعتها جدتي.

ومن تلك التجربة نما اهتمامي في اقتفاء أثر نسب تلك النكهة، و، في البحث عنها، وجدت نسي بين خضار أيار المهتاج وبحر الريف الغاليسي الحبيب وأمطاره ورياحه الدائمة. وعندئذ فحسب عرفت من أين حصلت جدتي على سرعة التصديق الذي سمح لها أن تعيش في عالم أسطوري. كان كل شيء فيه ممكناً، وحيث كانت الإيضاحات المنطقية معدومة تماماً في الواقع، أدركت من أين جاء ولعها في تحضير الطعام، والزوار المفترسين، وعادة غائتها طوال اليوم. «يجب أن تحضر طبق اللحم والسلمك لأنك لا تعلم أبداً ماذا يريد الناس عندما يأتون إلى الغداء» كانت تقول، عندما كانت تسمع القطار بصفر. لقد ماتت بعد أن تقدم بها العمر كثيراً وفقدت بصرها، وحسبها بالواقع مشوش بالكام إلى حد أنها كانت تتحدث عن أقدم ذكرياتها كما لو كانت تحدث في تلك اللحظة، وتتحدث مع الموتى الذين عرفتهم أحياء في شبابها البعيد. كنت أخبر أحد الأصدقاء الغاليسيين بذلك في الأسبوع الأخير في سانتياغو دي كومبوستيلا وقال: «إذا يجب أن تكون جدتك غاليسية، لا ريب في ذلك، لأنها كانت محبولة». وفي الواقع كل الغاليسيين الذين أعرفهم، وهؤلاء الذين قابلتهم دون أن يتسنى لي وقت كي أعرفهم، يبدو أنهم من مواليد برج الحوت.

لا أعرف من أين يأتي العار من كونك سائحاً. لقد سمعت الكثير من الأصدقاء وهم في زخم سياحي تام يقولون إنهم لا يريدون أن يختلطوا بالسياح، غير مدركين أنهم على الرغم من عدم اختلاطهم بهم، سياح مثل الآخرين تماماً. عندما أزور مكاناً ولا يتاح لي الوقت لأعرفه إلا سطحياً، أفترض أنني سائح دون خجل. أحب أن أشارك في تلك الرحلات السريعة التي يوضح فيها المرشدون كل شيء تراه خارج النافذة - «على يمينكم ويساركم سيدياتي وصادتي...» - وأحد الأسباب هو أنني أعرف

مرة وإلى الأبد كل شيء، لا أزعج نفسي كي أراه عندما أخرج فيما بعد لاكتشف المكان بطريقتي الخاصة.

وفي كل حال، لا تدع سانتياغو دي كومبوستيلا وقتاً لمثل هذه التفاصيل: فالمدينة تفرض نفسها مباشرة، بالتمام والكمال، كما لو أن المرء مولود فيها. فقد اعتقدت وثابرت على الاعتقاد، حقاً، أن ما من ساحة في العالم أجمل من ساحة مدينة سينا. والساحة الوحيدة التي جعلتني أرتاب في اعتبارها الساحة الأجمل هي ساحة سانتياغو دي كومبوستيلا. فانزاتها ومظهرها الغني يمنحك من التفكير بعمرها المهيّب بدلاً من ذلك، تبدو كما لو أنها قد شيدتها يوم أمس وحسب جماعة ما فقدت حسها بالزمن. قد لا يأتي هذا الانطباع من الساحة ذاتها لكن من كونها - مثل كل زاوية في المدينة - مغمسة حتى روحها في الحياة اليومية. إنها مدينة مفعمة بالحياة، يحثها حشد من الطلاب السعداء المسترسلين في مرهم الذين لا يمنحونها فرصة كي تتقدم في العمر. وعلى الجدران التي ظلت سلمة، تمد حياة الشجيرات طريقها عبر الشقوق في صراع عبق لتعيش إلى ما بعد السنين، وعند كل خطوة، كما لو كانت الشيء الأكثر طبيعية في العالم، تواجد المرء معجزة الحجارة في بريقها الكامل.

أمطرت السماء ثلاثة أيام، ليس على نحو عاصف، بل مع فترات غير مألوفة من الشمس المشرقة. ورغم ذلك، لم يبد أن أصدقائي الغاليسيين قد رأوا تلك الفترات، واعتذروا عن المطر طوال الوقت. وربما كانوا غير واعين أن غاليسيا دون مطر ستغدو شيئاً مخيباً للآمال، لأن بلدكم بلد أسطوري - أكثر مما يدرك الغاليسيون أنفسهم - وفي البلاد الأسطورية لا تشرق الشمس أبداً. قالوا لنا: «لو قدمت في الأسبوع الأخير لاستمتعت بمناخ ممتع» والخجل باد على وجوههم. «إنه مناخ غير عادي في مثل هذا الوقت من السنة» أصررو ناسين فال - إنكلان وروزاليا دي كاسترو وكل شاعر غاليسي عاش أسداً، الذين تمطر السماء في كتبهم من بداية الخليقة، وغلالاتها تهب الريح التي لا تهدأ أبداً وربما الشيء نفسه الذي يبدد البنور المجتونة هو الذي يجعل كثيراً من الغاليسيين مختلفين على نحو مبهج.

أمطرت في المدينة، وأمطرت في الحقول المفعمة بالحياة، وأمطرت في جنة البحيرة في أروزا ومصبات نهر فيغو؛ وفوق الجسر، وأمطرت في بلازا دي كامبادوس غير الهياة وغير الحقيقية تقريباً، وأمطرت حتى على جزيرة لا توخا، حيث يوجد فندق من عالم وزمن آخر، يبدو أنه ينتظر حتى يتوقف المطر، وتهب الرياح وتشرق الشمس لكي يبدأ الحياة. لقد مشينا تحت هذا المطر كما لو كنا في حالة من نعمة إلهية ونحن نأكل المحار بوفرة، المحار الوحيد الحي الباقي في هذا العالم المنعرج؛ ونأكل السمك الذي في الصحن، كان لا يزال يبدو كالسمك؛ والسلطة التي تستمر بالنمو على الطاولة. وعرفنا أن كل هذا بفضل المطر الذي لم يكف عن الهطول أبداً.

والآن بعد سنوات كثيرة منذ أن سمعت الكاتب الفارو كينغويرو وهو يتحدث عن الطعام الغاليسي في أحد مطاعم برشلونة، وكاد وصمه بمرأ جلدأ إلى حد أنني أخذته على محمل هديان غاليسي. فيقدر ما أستطيع أن أتذكر سمعت مهاجرين غاليسيين يتحدثون عن عذس، فكرت دائماً بذكر باعهم ملوثة بأوهام حينهم إلى الوطن واليوم أتذكر ساعاتي الاثني، والسعر في غاليسيا، وأتساءل فيما إذا كانت كلها حقيقية، أو إذا ما بدأت أنا نفسي بالسقوط ضحية الهديان مثل جدتي. فبين الغاليسيين - كما نعرف جميعاً - لا يمكنك أن تؤكد أمراً أبداً. ■

حسرة

حكيت ثشوبين

ت. د. يوسف حطيطي

امتازت الآنسة أورلي بشخصية قوية وخدين متوردين، وشعر كان يتدرج من البني إلى الرمادي، وعينين بهما تصميم كبير، كانت تعتمر قعة عادة ما يعتمرها المزارعون، ومغطفاً قديماً أزرق عسكرياً، عندما يرد الجو، وتشتعل حذاء ذا ساق طويلة في بعض الأحيان.

الآنسة أورلي لم تفكر بالروح أنه ولم يعرف الحب مطلقاً طُلت يدها للروح في العشرين من عمرها، وهو طلب سرعان ما رفضه، وفي عمر الخامسة والعشرين لم تكن قد عاشت الحسرة بعد. وهكذا، فقد كانت وحيدة تماماً في العالم، باستثناء كلبها «بوننو» والزئوج الذين يعيشون في مرعتها، ويحسون محاسنها من الأرز والبرسيم، وطيورها، وقليل من الأبقار، وروح من البعل، وسدقة (كانت قد أطلقت منها النار على صقور الدجاج)، بالإضافة إلى تدينها.

في صباح أحد الأيام، وقفت الآنسة أورلي تتأمل، وهي تضع ذراعها على خاصرتها، مجموعة صغيرة من الأطفال الذين، بعض النظر عن النوايا والمقاصد، ربما سقطوا عليها من السماء، لذا كان حضورهم على هذا النحو غير متوقع ومنهلاً، وغير مرحّب به، كانوا أطفال جاريتها الأقرب، أوديل، التي لم تكن جارة قريبة على أية حال.

ثمة امرأة شابة ظهرت قبل خمس دقائق، ترافق هؤلاء الأطفال الأربعة، كانت تحمل (أوديل) الصغيرة، وتجرّ (تاي نوم) بيدها التي لا تطيعها، يسما مارسيلين ومارسيليت تبتعانها بحفا متعثرة. وجهها كان محمرّاً وكالحاً بسبب الدموع والاهتياج، لقد تم استدعاؤها إلى الأبرشية المجاورة بداعي مرض خطير أصاب أمها، كان زوجها بعيداً في تكساس، التي مدت لها أنها على بعد ملايين الأميال، بينما كان فاليس ينتظر بعربة الكارو ليقودها إلى المحطة.

«إبه ليس وقت الأسئلة، آنسة أورلي، سترعين هؤلاء الأطفال لأجلي ريثما أعود. يشهد الله أنني لم أرد إزعاجك معي لو كنت أستطيع فعل شيء آخر..» دعيهم يحيوك، ولا تبجلي عليهم، آنسة أورلي، كوني أمّاً لهم، أنا هنا.. أنا نصف مجنونة بسبب هؤلاء الأطفال، وليون ليس في البيت، ومن المحتمل ألا أجد أمي على قيد الحياة أيضاً. العذاب هو الذي، ربما، قاد أوديل لكي تحسم ترددها وتشنجه وتغادر عائلتها النعسة.

لقد تركتهم مجتمعين في الطريق الخالي من الظل في رواق البيت الطويل الخفيض.. كانت أشعة الشمس البيضاء تضرب الألواح الخشبية القديمة، وبعض الدجاجات تنبش في العشب، بينما راحت إحداها تسلق نجراً؛ كانت تخطو بتثاقل وكأبة، وبلا هدف. وكانت هناك رائحة لطيفة تنبعث من القرنفل في الهواء، وأصوات ضحكات الزوج تأتي عبر حقول القطن المزهرة.

وقفت الآنسة أورلي تتأمل الأطفال. ونظرت نظرة متفحصية نحو مارسيلين التي كانت قد تركت تترجح تحت وطأة ثقل أوديل، لقد لاحظت ارتباطاً مشابهاً عند مارسيليت التي مزجت دموعها الصاعدة بحرن «تاي نوم» صاحب وتمرد.

في هذه اللحظات القليلة المعممة بالتأمل، عزمت على تحديد طريقة التعامل التي يملئها عليها الواجب. وقد بدأت بإطعامهم لبر كست مسزوليات الآنسة أورلي تبدأ وتنتهي عند هذا الحد. لكان من الممكن أن يرفضوا بسهولة، على الرغم من أن بيتها كان معاداً تماماً لاستيعاب حالة طارئة من هذا النوع.

ولكن الأطفال الصغار ليسوا خنازير صغيرة، إن لهم متطلبات، وهم يحتاجون للرعاية، على نحو قد لا يكون متوقعاً من قبل الآنسة أورلي، التي كانت مؤهلة لإسعاف المرضى.

لم تكن في الحقيقة بارعة في تدبير شؤون أطفال أوديل في الأيام القليلة الأولى، كيف تستطيع أن تعرف سبب بكاء مارسيل اللائم، عندما تتكلم بصوت مرتفع، مسيطرة على نغمة صوتها.. كانت هذه ميزة مارسيليت.

لقد أدركت ولع تاي نوم للأزهار بعد أن قطف كل أزهار الغاردينيا والقرنفل التي اختارها بعناية، لغرض واضح هو دراسته حول العقار النباتي.

ذلك ليس كافياً لإحباط الآنسة.. تبعتها مارسيلين: عليك أن تربطيه على الكرسي، هنا ما كانت أمي تفعله طوال الوقت، عندما لا يكون مطيعاً، كانت تشنه بالكرسي، الكرسي الذي ثبت فيه الآنسة أورلي «تاي نوم» كان راحاً ومريحاً، وقد انتهز الفرصة ليأخذ سنة من النوم فيه حين أصبح فترة ما بعد الظهر أكثر دفئاً.

وفي الليل، عندما أَمَرْتَهُم بالذهاب إلى أَسْرَتِهِمْ، وكانت قد هشت الدجاجات إلى خُمُها، وقفوا أمامها مدحشين.. ماذا عن النماة البيضاء الصغيرة التي أخذت من بقعة الملابس التي تم جلوسها، بينما راحت تَهْزُ يدها بعنفه بصوت يشبه خوار ثور؟ ماذا عن حوض الاستحمام الذي أٌجْضِر ووضِع في وسط الأرضية، حيث أقدمهم المتعبة المغبرة المسمرة بسبب الشمس ستغسل لتغسل حلوة ونظيفة.

لقد جعلت مارسيلين ومارسيليت تضحكان بمرح، فكرة الآسة أورلي التي اعتقدت لدقائق أن «تاي نوم» يمكن أن يستغرق في النوم دون إخباره بقصة «كروك - ميتاين» أو «لوب جرو» أو كليهما، وأن «أوديل» يمكن أن تستغرق في النوم أيضاً، دون أن تَهْزُ وأن يغنى لها. «أقول لك، أيها العم روبي». الآسة أورلي بلغت طبّاخها بثقة. «أنا أفضل أن أدير اثنتي عشرة مزرعة من المزارع على أن أهتم بهؤلاء الأطفال... إن ذلك يشبه حفر الأرض.. لطفاً!! لا تحدثني عن الأطفال». ألبس التصدي لمثل هذا الأمر يتطلب أن تعرفي كل شيء حولهم، آسة أورلي؛ بصراحة لقد أدركت ذلك بوصوح أمس، عندما رأيت الطفل الصغير يلعب بسلسلة ممانيتك، أ ت لا تعرفين أن ذلك سيجعل الأطفال يصرون بعباد أن يلعبوا بالممانيج دائماً، ويصع شهيتهم ليلعبوا بالطيارة، هناك أشياء يجب أن تعرفها حول نمو الأطفال وتدريب شوقهم

لم تكن الآسة أورلي بالتأكيد تدعي أو تلمح إلى مثل هذه المعرفة الدقيقة، والبعيدة المدى، التي يملكها العم روبي الذي أحصى أكثر مما أعلن في يومها هذا.. كانت مبتهجة بما يكفي لتعلم الرر من حذع الأمهات لتسمها وقت الحاجة.

أصابع تاي نوم الدبقة أجبرنها على أن تخسح منزهها الأبيض الذي لم ترتد لسنوات خلعت، وقد وطنت نفسها لقبله اللزجة.. التي هي أسلوب التعبير عن المشاعر الرقيقة، والسجية الفياصة. لقد أنزلت سلة الخياطة التي نادراً ما تستخدم، من أعلى الرف في الحزانة، ووضعتها في متناول اليد في صدرة في مكان حريمز لا يوصل إليه، لحين الحاجة.

أخذ منها الأمر بعض الأيام لتعتاد على الضحك والبكاء، والمشافات التي تردد صنداءها في أرجاء المنزل وحوله طوال يوم طويل. ولم تكن هذه الليلة الأولى أو الثانية التي تستطيع فيها أن تنام بارتياح مع حرارة أوديل القليلة، وجسده الممتلئ الذي يضعط عليه، وبعض أنفاسه الحارة التي تلذع خدعها بهواء يشبه تهوية جناح الطائر.

ولكن بعد انتهاء أسبوعين كانت الآسة أورلي قد تأهلت تماماً للتعامل مع الوضع الجديد، ولم تعد تشكو.

وعند انتهاء أسبوعين أيضاً، إذ كانت الأنسة أورلي في إحدى الأمسيات تتقدم نحو المعلق حيث تأكل الماشية، رأت عربية فالزين الكارو الزرقاء تلفت عند منعطف الطريق. جلست أوديل بجانب السائق الهجين متيقظة متأمة. وعندما صارت العربية أقرب ظهر وجه المرأة الشابة الباسم، وهي تشير، سعيدة، نحو بيتها.

ولكن هذا المعجب غير المعلن عنه وغير المتوقع، جعل الأنسة أورلي مرتعدة، وهذا ما جعلها مهتاجة تقريباً، لقد تجمع الأطفال. أين تاي نوم؟ هو منعزل هنالك يضع حافة السكين على المجلخة. وأمين مارسيلين، ومارسيليت؟ إنهما تقطعان وتكيفان أسمال اللعبة في زاوية الرواق. أما بالنسبة لأوديل، فهي آمنة بما فيه الكفاية على ذراعي الأنسة أورلي، وقد صاحت مسرورة للمشهد المألوف للعربة الزرقاء التي أحضرت أمها إليها. لقد كانت الإثارة مسيطرة. وقد ذهبوا. أي هدوء سيحل بعد أن ذهبوا؟ الأنسة أورلي وقفت على الشرفة، تنظر وتستمع، لم تكن تستطيع أن ترى العربية لمسافة أطول، إن العروب الأحمر، والشفق الرمادي المزرق، تجمعاً، ونشراً الأرجوان الضبابي عبر الحقول والطريق التي احتضت عن مدى رؤيتها لم تعد تستطيع سماع صفير العجلات وصريرها، إلا أنها ما تزال تسمع بصعف شديد أصوات الأطفال الصاخبة السعيدة. ها قد عادت إلى المنزل، ثمة كثير من العمل ينتظرها، إذ ترك الأطفال وراءهم فوضى حزينة، ولكنها لم تجلس على الفور لإنجاز مهمة إعادة تربيته.

الأنسة أورلي جلست بنفسها بجانب الطاولة، وألقت بصره عبر العرفة، حيث كانت ظلال المساء تزحف وبدلهم حول شحصتها المصعولة لقد تركت رأسها يسقط على ذراعها الممتدة، وبدأت بالبكاء، أوما، ولكنها لم تبك بهدوء، كما تفعل النساء عادة، بل راحت تنسج كرجل، حيث مدت وكأنها تفرغ دموع روحها، حتى إنها لم تلاحظ كلبها (يوتو) الذي راح يلحق يلها.

كيت تشوبين (1850 - 1904)

كاتبة أمريكية، كتبت القصص القصيرة والروايات، وتعد رائدة الكتابة النسائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في أمريكا. نشرت مجموعتين قصصيتين هما «شعب البايو» Bayoufolk عام 1884 و«ليلة في أكادي» Night in Acadie عام 1897، كما نشرت روايتين هما «المنذب» At fault عام 1890 و«الليقة» The Awakening عام 1899، ويتفق النقاد المعاصرون على أن تشوبين برعت في تصوير ألق المشاعر الإنسانية في جميع الموضوعات التي تناولتها. ■

الرجل الذي يريد أن يسيطر على السماة الزرقاء

هاسكوب سكابر ينالان

ت. شافغيك منجيكيان

- مرحبا.

- لماذا يمشي الناس هكذا ... يتجنبون الحفر؟ هل يخافون من الوقوع؟ أنا أمشي بشكل طبيعي على الرصيف الأعوج، لكني لا أطر إلى المكان الذي أدعسه.

الرصيف لا يخوسي أنا أعرفه جيداً، وهو يعرمني أحدهم يلقي بالحقبة، يقول «مرحبا». من كان ذاك؟ من كان فليكن، غير مهم

- يقولون «مرحبا» كيف حالك؟ دون أن يتفصروا، هل يهابون سيرهم. ما دخلهم بحالي... هل يالون بي كثير؟ محادعون إن أردت التوقف والحديث معهم، يخلقون آلاف الأعذار لإنهاء الحديث والهرب مني، ماذا... هل ساكلكم؟ مم تخافون؟ من عيني الحمراءوين؟ أنظنون أنني أشرب وأسكر؟ من يدري، بماذا تفكرون أيضاً، لم يخطر ببال أحدكم أن سبب الحمرة في عيني هو عدم النوم حتى الصباح وأنا أحلم، بينما يحلم الآخرون بعيون مغمضة أحلاماً علة وعديدة. لماذا لا تغمض عيناك بسرعة؟ من يملك الوقت للتفكير في هذا الأمر؟ فالكل يسرعون، يسرعون ويسرعون. إنه لأمر مضحك حقاً... تتأمل... وانظر كيف يركضون... إلى أين يذهبون... فالمكان الذي يذهبون إليه في النهاية، هو المكان نفسه، لا... لماذا تركضون بسرعة؟! تريدون أن تصلوا بسرعة إلى ذلك المكان؟! باختصار، هناك ألف طريقة للوصول إليه ليس كذلك... أنا لست مسكيناً أنتم المساكين...

«مسكين». لا شيء، سمعت كلام الذي يجاورك عني. هل أنا مسكين إلى ذلك الحد؟! لماذا؟! الآن عيني جامدتان لساعات؟! بماذا أفكر؟! أين أنا؟! جميع أعضاء الجسم لا تستطيع القيام بعمل مفيد من دون الملح والعمل الأكثر أهمية، هو التفكير.

أنا أفكر لماذا أنا مسكين؟ مسكين أم مجنون؟

- علة احمر؟ شكرًا.

- لولا وجود الدخان في حياتي لكان رأسي قد انفجر. لا ما كان ينفجر. لا، لا، إذ مع وجود الرأس، القلب لا ينفجر.

- مرحباً، إلى أين تذهب هكذا؟

- أنا أتمشى.

- اجلس لترشف سوية كوبا من القهوة. تشرب قهوة، أليس كذلك؟

- نعم.

- هل وجدت عملاً؟

- عمل، كم الساعة؟

- الحادية عشرة.

- فليكن، لن أخذ الدواء، لعة على الدواء وعلى الطبيب الذي يقول إن دروج دماغي متكة إلى الخارج ويجب أن أربها لماذا أليس من الأفضل أن تبقى هكذا؟ أنا لا أحجب الأشياء المرونة ما دام الاضطراب سارياً فليس كل شيء مضطرباً.

في الداخل وجهت شتيمة صادقة إلى شرطي فألقوا القبض علي وأدخلوني إلى مركز الشرطة. وأراد أصدقائي أن يخرجوني من السجن وعملوا جهنم طول النهار ولم يفلحوا. مصرحت فيهم من الداخل أن اذهبوا. كان قائد المركز رجلاً فهِماً. عندما شرحت له كل شيء فهم. فهم للدرجة أنه قال لي لا تكرر هذا ثانية وسمح لي بالرحيل. لماذا... ماذا فعلت؟ هل يجوز أن يعني بطاقة للنعاب إلى المسرح عنوة. لا يسمح بالدخول لمن لا يشتري بطاقة... إني أبصق عليهم جميعاً... أولئك الذين هم في الداخل والخارج وعندئذ سأشتم من كل بلد لا يهمني من المشتوم الشرطي أم الواقف بالباب هناك ويحق لي الصراخ... بعدما أنهى دراستي الجامعية، أصنع قنبلة وألقيها عليكم. حتماً سيلقي الشرطي القبض علي، لأنه لا يسمح بحصول شيء كهذا. حسن أنهم لم يسمحوا لي بالدخول.

مرة أخرى كنت سأذهب إلى ذلك القدر، ومرة أخرى كنت سأشتم رائحة فمه الكريهة. وكان سيغتر علي ويعينني إلى السجن وكنت سأركض إلى الخارج.

«طبيبي العزيز لست أنا غير الطبيعي، بل غير الطبيعيين هم أولئك الذين ينظرون إلي عابسين». الطبيب كان يفهمني ومع ذلك فإنه كان يصبر على أن آخذ الأدوية بانتظام. قلت: «عندما آخذ الدواء أصبح طبيعياً بنظر الآخرين ولكنني أكون غير طبيعي بنظري أنا... وعندما لا آخذ الدواء أشعر بنفسني طبيعياً. من المهم إذن أنا، أم الآخرون؟». أصرروا علي أن أغني في الحفلة المدرسية. قلت لا أغني. فأصرروا. قلت أنا لا أغني بالعصا، أنا أغني عندما يكون مزاجي رائعاً. وكانت ماريا أيضاً تتوقع مني أن أغني على المسرح أنا لا أغني لأجل أحد ليس الأمر بيدي، لا أستطيع.

أه أصبحت ماريا أيضاً مثل الجميع. كانت الوحيدة التي اعتقدت أنها ستفهمني. لكنها لم تفهمني. بدأت تنظر إلي بخوف وشك مثل الجميع. والآن عندما أذهب إلى النادي تجاهلني وكأنها لا تعرفني، ستفعل هذا حتماً، خصوصاً بعدما رأت آثار الشفرة على يدي والفتيات يحسن الدم نعم يحسنني شريطة أن أسفح لهم دمي. أما رالت تحفظ بلوحتي؟ رسمت لها لوحة خلال خمس دقائق ذات حطين، جنته... لأبدو لها الآن مجنوناً..

.. ماذا تبو شاوراً في التفكير؟

.. ماذا؟

سألتني ثلاث مرات «هل كات القهوة كما تريدها؟».

.. ماذا؟... نعم.

.. لماذا تفكر؟ أتكلم، أنكلم، فلا تجيب، ما الذي يشغل تفكيرك؟

.. أشكرك على القهوة... إلى اللقاء.

.. أنتظر زيارتك.

.. لم تقل لي ماذا حدث بشأن عمال المحاسب لماذا تركته.

.. صبرت أربعة إلى خمسة أيام . كان المالك إنساناً سيئاً، تافهاً. لم أتحمل تلقي الأوامر من إنسان مثله.

.. لكن أعتقد أنك إذا عملت عنده ربما يكون... أفضل لك.

.. إلى اللقاء.

• • •

انظروا إلى هذا الشارع. ليأت الأطباء التفسيرون وليضبطوهم.. الجامعة؟! ذهبت إلى الجامعة ووجدت عملاً وتنقلت بين المدن عدة مرات ولم أفعل في أية منها. لماذا؟ لا أدري، لم أجد أحداً مثلما أريد. فالتاس لا يفهمونني في كل مدن العالم. كل الجامعات، كل أماكن العمل، الكل، الكل.

لا، لا أنا لا أحتاج إلى دواء، أنا جيد هكذا.

هناك خطأ ما في الدنيا. فأنا أفكر وأفكر طول الليل وحتى الفجر... ولا أدري أين الخطأ! لقد فعلت طوال أشهر وسنين ما نصحي به الطبيب دون جدوى. لا أريد أن أخذ الدواء بعد الآن، وليحدث ما يحدث، أنا في حالة أفضل هكذا.

- مرحباً يا أستاذ.

- أهلاً أحمد.

- تعال، منذ نصف ساعة ونحن سنظر أن يكتمل عدداً إلى أربعة

- يا الله.

- إتنا نلعب الطرنيب.

- كون كان، هيا وزع الورق

- ن صف، واحد.

- ن صف، واحد.

- خذ هذه الورقة.

- احتفظ بها لنفسك... خذ هذه.

- اللعب قهوة...

- ها لك قبلاس، قهوة.

- اللعب حان دورك، واحد قهوة.

- أهأ، هذا... بطاقة..

- ربحت مرة أخرى.

- حسن أنا فلهب.

- انتظر لنلعب مرة أخرى.

- إن الساعة هي الواحدة إلا عشر دقائق الشاب الفتاة الجد... أنظر كيف اصطفوا جنباً إلى جنب دون أن ينزعج أحد من حضور الثاني. ألا يملك الناس عقلاً بقدر لعبة الورق؟

- لقد حلت الظهيرة بسرعة.

- هل أخذت الدواء؟

- ماذا؟ نعم.

- ماذا تأكل؟

- لست جائعاً.

- بني تناول شيئاً لتستعيد قوتك.

- أستعيد قوتي لأكون شجاعاً لأشفي من المرض وأعيش طويلاً، هذه هي قصة النضال للعيش مدة أطول وأتعد أكثر، ذلك شيء لا أنساه لا أنه ولا الذين من حولي.

- أنا، والذين من حولي.. الذين من حولي وأنا.. لا الأوس هي الأصح، علمياً، إذ يجب أن تكون «الأنا» أولاً أي القلب، مركز الدائرة التي ستترسم الدائرة حوله ذلك أنني كنته أنا، أقدم مرحاض حويبه تصحك الناس من حولي فراحوا يضحكون ويضحكون. لن تصدقوا وأنا ما كنت لأصدق لولا أنني رأيت الصورة بعيني. أنظروا كيف كنت أأخذ شارلي شابلن أما هنا، فعندما قلدت عازف الكمان بأن أخرجت سبابة يدي المخفية داخل معطفي، من مقدمة بنطالي انفجروا بالضحك، ومنهم من وقع على الأرض من شدة الضحك. ماذا حدث لي. لا مجال للهروب... إنها سوسة، سوسة متأصلة في أسرتنا منذ القدم أخي، عمي، ابن عمي الثاني.. لو أنني بقيت في بيروت، لكنت الآن أبرز رسام لكن ذلك المدير، وطلباته. «رسم هذا القسم هكذا. اجعل هذا الخط أعرض». وكأنه يفهم أكثر مني. الرسم فن. عندما يعجبني رسمي أنا، لا أقبل من أحد انتقادات عليه. يقولون إنها تلبية لحاجات السوق فليذهب وليجد غيري يلي طلباته، فانا لا أبالي بمثل هذا من رجال الأعمال.. أتمنى أن أمسك بتلك البناية وأجعلها تنقلب على رأسه.

بعد سنين، وفي أحد الأيام قال أحد الشبان وهو يمر من باب الدريس: «أنه رأى تلك البناية نائمة على أحد طرفيها... حرام، هل نجا أحد من سكانها أو... حسن أنني لم أكن فيها أين صارت طاولتي؟ لكي لا ترتبك ماريا عندما تدخل إلى الحديقة، سأظهار بأنني لم أرها إنها مسكينة، لا أريدها أن تقلق علي. لذا توجهت إلى طاولة هاكوب. هاكوب شاب صالح. إنه صادق معي على الرغم من أنه يتضايق قليلاً من حضوري. اشعر بهذه خصوصاً عندما أجلس متصلياً فترة طويلة سارحاً مع عالمي فلا أسمع وهو يتحدث إليّ ولا أتذكر ما قاله... أنا أين وهو أين.

لكن الأسوأ كان ذلك المصح.

كان جيداً في السابق، ثم بدأت الأشجار والحيطان تضيق... اقتربت واقتربت، لدرجة أنها كادت أن تختفي. ومازال الطيب يسألني: لماذا تركت المصح وذهبت؟! أنا مرتاح هكذا... لكنني فقط أشفق على حد أهلي إيهم مساكن يعدون كثيراً من أجلي. يشكون لأنني أستيقظ عند الظهر... ماذا أفعل؟! أنا أمام في الساعة الخامسة أو السادسة.

حاولت كثيراً أن أدرس وأعمل، فقالوا عني إني محظوظ أننا أقدم طلباً للعمل أجد الأبواب مفتوحة أمامي، لكن الأمر ليس بيدي. إنه الروتين المسيطر في كل مكان. قانون، كمية، شكل، أوامر وإجابات، مسؤولية، انتقاد. مع كل هذه لم يبق مكان للحرية والإرادة.

الآن أنا أفعل ما أشاء، وبقا أشاء، ولكن لا أجد ما أفعله قل أو كثر. فيما عدا المشي والتدخين واحتساء القهوة ولعب الورق، والاستلقاء على الفراش في المنزل، وعدم القدرة على النوم. أمر مخيف أن تبقى في الفراش يلزمك حلم أسود. أمشي في ذلك النفق الضيق وأمشي، أركض وأركض نحو نقطة مضيق. وكلما أسرعت في الركض يبتعد الضوء وباب الخروج.

ليني أكمل طريق النفق. لكنني أرى أن الحلم هو البداية، ومن البداية يبدأ الركض... لقد تركت لي أمي مالا تحت الكأس الموصوعة فوق طاولتي. تعلم المسكينة أنني أحتاج كل يوم إلى ثمن الدخان والقهوة لم يعد الطقس بارداً. ياللعجب لماذا أتجول وأنا أرثني قميصاً له كمان طويلاً.

لكن إن لست قميصاً له كمان قصيراه نبدو آثار الدم واصحة على يدي وأصير
مجبوراً على أن أقدم تفسيراً لكل سائل.

لكن الطبيب يقول إنه أنقذ حياتي وإنه قام بعمل طولي...
أقول لنفسي أحياناً «الحمد لله أنني رسيته».

سوف أخرج يوماً حتماً من ذلك النفق. لكن لماذا أخرج؟ من أجل ماذا؟. ألكي
أكون مرتاحاً مثل الجميع إنساناً طبعياً. مرتاحاً. لكن هل ذلك يستأهل؟.. أنا مرتاح
بوضعي لا، أنا رافض لحالي، رافض خصوصاً لذلك النفق الطويل، الأسود.
عندما أخذ أدويتي هذا المساء ستفتح أمامي السماء الزرقاء واسعة وأمسح في
الفضاء بخفة، بحرية.

لكن عندما تفتح السماء الزرقاء أستفظ وينطفئ كل شيء من حولي: البيت الشارع
المقهى... ويعود بي الظلام إلى ذلك السرير طويل أسود بلا حدود دونه الهلاك.
.. يا طبيبي أنا أركض دائماً في ذلك النفق.

.. خذ أدويةك.

.. إلى متى؟

.. إلى أن تحسن، صدقتي مستحسن.

.. لكن في اليوم الذي أحد فيه الدواء ينقلب حالي، وتحرك في داخلي رغبة في قتال
الجميع لكل هذا، لا أحب أن أخذ الدواء، أفضل السكون والاستغراق في السكون من
أحلم أن أتعب، وأتعذب.

.. قلل من الإرادة والصر، السب هي أعصابك، غضبك، اذهب إلى الحديقة العامة
وتجول قليلاً...

.. الحديقة العامة؟ كدت أقتل حارسها. قطفت رهرة واحدة زرقاء صغيرة... كانت
الزهرة الوحيدة زرقاء اللون، منحنية. أشققت عليها، فقطعتها راني صرخ. هجم علي
وهو يصيح «سارق الأزهار» لم أصريه. هو أراد أن يصري. دعته فقط فوق أرضاً. كان
رحلاً مساً، خمت أن أكون قد أصتته بمكروه، فبدأت أركض ووقعت الزهرة على
الأرض لا، أنا لا أذهب إلى الحديقة العامة. لا أستطيع رؤية الزهرة الدابلة. الزهرات
تشبه الفتيات، يفتحن، يحلقن، يزهرن، ويذبلن.

أدوية أيضاً، أدوية حس، سأستخدمها، سأخذها كلها دفعة واحدة. لم لا؟ لماذا لا يمكن؟ أريد الصعود إلى السماء الزرقاء، أريد الخروج من النفق الأسود الممتم. لا أمل لي في الوصول إلى الطرف الآخر إلى الضوء للخروج
خمس عشرة... عشرون.. حتى لا تبقى ولا واحدة من القناني، فالقناني الفارغة تذكرك بأشياء كثيرة.

لقد قاربت على الوصول إلى البقعة المضيئة وسوف أسطر على السماء الزرقاء.

كنّا نمشي خلف النمش مطأطي الرؤوس
كنّا نحمل التابوت إلى المقبرة. أما هو...

شاغيك منجيكيان

ولدت شاغيك منجيكيان في كمت في امراءهوى أفرادها الأدب، ورثوها هذا الميل
وشجعوها على ممارسته الأدب بدءاً بالترجمة في مقتبل عمرها. وهي كما يبدو من
ترجمتها لتجيد اللغة العربية والإنجليزية والفرنسية. ■

ع - المسرح

ملف العدد:



برتولت بريشت في الذكرى العاشرة بعد المئة لمولده

- لمحة موجزة عن حياته وأعماله ¹⁹⁵¹ د. نبيل حفار
- تطور المسرح الملهم بعد بريشت د. نبيل حفار
- بريشت والكتابة المسرحية المربية د. نبيل حفار
- خمس صعوبات لدى كتابه الحقيقة برتولت بريشت د. نبيل حفار
- نحو استقبال عربي أفضل للأدب العالمي (بريشت نموذجاً) د. همد عهود
- عرس البرجوازي الصغير برتولت بريشت د. نبيل حفار





برتولت بريشت لمحة موجزة عن حياته وأعماله

د. نبيل الحفار

بريشت ذلك العالمُ العنّي، المكتملُ في ذاته، والمفتوحُ في الوقت نفسه على جميع البحار والتيارات المحيطة به، يستقل منها ما يلائمه ويبقده، ويلفظ ما يعكّر نقيه أو ما يؤثر في فعاليته المتنامية.

بريشت العبقري السهل الممتنع، اس هذا القرن المضطرب - لتناقضات التنافرية والصراعات المصيرية، عصر الحروب والثورات، عصر العلم والعقل من هو برتولت بريشت؟ كيف عاش، وما مدى مشاركته وتأثيره في عصره؟ فلنبدأ بقصيدة له:
«أسئلة عامِل يقرأ...»

من بنى طيبة ذات الأبواب السبعة؟
في الكتب لا أجد سوى أسماء الملوك،
هل حمل الملوك أحجار البناء على ظهورهم؟
وبابل التي دُمّرت مرات ومرات
من كان يعيد بناءها دائماً؟
وفي أية بيوت طينية كان يسكن البناؤون؟
وأين ذهب العمالُ عشية الانتهاء من بناء سور الصين؟
روما العظيمة
مليئة بأقواس النصر
من الذي شيدوها؟
وعلى من انتصر القياصر؟

وببزنطة التي تغنى بمجدها المنشدون
هل كان جميع سكانها يعشون في القصور؟
وليلة ابتلع المحيط
قارة أطلنطا الأسطورية
ألم بصرخ الغرقى
مستنجدين بعبيدهم؟

لقد فتح الإسكندرُ الشاب الهند،
هل كان وحده؟
وهزم قيصر جيوش بلاد الغال،
ألم يكن معه ولو طائر واحد؟
وفيليب ملك إسبانيا
بكى عندما غرق أسطوله
ترى، ألم يبك أحدٌ سواه؟
وفي حرب الأعوام السبعة انتصر فريدرش الثاني
من انتصر معه؟
كل صفحة تطالعني بنصر جديد،
فمن الذي أعد مادة النصر؟
وكل عشر سنوات يظهر رجل عظيم،
فمن كان يتحمل مصاريفه؟
أخبار كثيرة...
وأسئلة كثيرة

إن هذه القصيدة وكثيرات غيرها لدى بريشت تدفع القارئ أو المستمع لتشغيل عقله، لطرح المزيد من الأسئلة، وللبحث المستمر عن أجوبة مقنعة لها. وفي قصيدة أخرى نقرأ البيت التالي:

«ليس من المستحيل تعلم ما هو مفيد».

لقد قضى بريشت معظم سنوات حياته مطبقاً حكمته هذه: مُحدِّد التعلم للدرجة التقديس، ولم يدع مناسبة تمرُّ إلا وحضُّ عليه، سواء في شعره أو مسرحياته أو أحاديثه. كما بذل كل ما بوسعه لوضع فنه في خدمة الطبقة العاملة، أي لجعله مفيداً.. ومعرضاً لها في الوقت نفسه على تغيير أوضاعها القائمة في ظل سيطرة الرأسمالية. وكان يتعلم منها.. ولأجلها. وفي سبيل تحريرها وانعتاقها كتب بريشت أعماله المختلفة، وحاض معترك الحياة السياسية في جميع المجالات

كل هذا وبريشت ينحدر أصلاً من عائلة برجوازية كبيرة. فوالده كان مديراً عاماً لمعامل الورق في مدينة أوغسبورغ في منطقة بافاريا. وكان الجو العام لحياة هذه العائلة المرفهة يوحى بأن كل شيء سيسير على ما يرام، أي حسب تخطيط الوالدين. لكن ما ينجح من هذه الخطط مع أخيه الأصغر (فالتر) لم ينجح مع بريشت الذي توصحت طبيعته الشائرة المشاكسة الغريبة مد صغره. صحيح أنه التحق كغيره بالمدرسة الابتدائية متدرجاً حتى الثانوية، لكنه - بصرف وقته كقبة التلاميذ - فقد كان منذ صغره يهتم بمسرح العرائس ويلاحق اشراق التي سرور المدينة من مسرح إلى مسرح، ثم يعود ليتكرر فقصاً مسرحية جديدة يفرحها مع رفقة في بيت أهله أو في الحقول. وغالباً ما كان يلاحق المغنين وأشعراء الحوائش في شوارع أوغسبورغ، أو يغرق لأيام متتالية في مطالعة الكتب ودواوين الشعر الألماني والمترجم وفي 1913 ولم يكن بريشت قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره بعد، نشرت له صحيفة الطلبة «الحصار» أولى قصائده. وفي العام التالي مباشرة نشرت له الصحيفة المحلية «أحدث أخبار أوغسبورغ» قصائد جديدة لفتت الأنظار إليه.

كان بريشت لا يزال تلميذاً عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى التي كان لها أكبر الأثر في تطوره الأدبي والفكري. ففي البدء كانت ردود أفعاله واستجابته للحرب إيجابية كمعظم أبناء جيله لكن نرة أشعاره ومواضيعها بدأت تتغير وتختلف اختلافاً جذرياً منذ 1916، وكاد أن يفصل من المدرسة بسبب موضوع صرح فيه بعذائه للحرب ووضعها بالهمجية المقصودة، ولولا تدخل أحد المدرسين وتفسير الأمر على أنه اضطراب عقلي أصاب المراهق من جوِّ الحرب لاتخذت الإدارة بحقه إجراءات تأديبية قاسية وبعد هذه الحادثة بشهور نشر له الملحق الأدبي المحلي «القاص» أولى محاولاته القصصية. وفي تلك الفترة وفيما بعد أيضاً، كان بريشت يقرأ أشعاره في حلقات أصدقائه ومعارفه وهو يعزف على العيتار الألحان التي وضعها لها بنفسه.

وفي عام 1918 اصطر بريشت لقطع دراسته للضب في موسيخ للالتحاق بالخدمة العسكرية كممرض في أحد مشافي اوعسورغ، حيث كان يرى يوماً في قاعات وممرات المشفى عدانات الحرحي ومشوحي الحرب وبؤسهم. وكان لهذا كله أبلغ الأثر في نفسه، مما جعله يتخذ موقفاً مناهضاً للحرب، وشكل علي، مبدأ يعزف الغيتار، ويتلو قصائده وقصائد غيره على الحرحي كاشفاً بها الأهداف الحقيقية للحرب كصفقة لصالح الأغنياء وأصحاب الصناعات الحربية. لكنه لم يطلق آنذاك من موقف سياسي واضح، بل كان ذلك احتجاجاً من شاعر واع ومرحف على الظلم والبؤس المحيطين به وأبلغ دليل على ذلك هو قصيدته الشهيرة «أسطورة الجسدي الميتة» الذي لم يعجب القيصير موته المسكر فيأمر بإخراجه من قفوه ليساق إلى الجهة من حديد، ليموت ثانية ميتة الأبطال في سبيل القيصير والوطن.

تدلع ثورة أكتوبر الاشتراكية، ويمتد تأثيرها حتى أوغسبورغ؛ حيث يلاحظ بريشت تغيرات بشرية ووجوه عرسه تحول عنى مديسه، ثم تدلع الثورة الاشتراكية الألمانية 1918 وتحتاج معظم مدن ألمانيا، كن السلطة تسرع إلى إحمادها بالعف المسلح. ولي يحكى من ذكره بريشت ما رآه عاشه خلال تلك الأيام القاسية، ولسوف نجد صده في معظم أعماله فيما بعد.

بعد عودة الأمور إلى نصاب حسب مفهوم سلطه، يعود بريشت إلى ميونيخ لمتابعة دراسة الطب فاقفاً كل الاهتمام بهد الفرع، ومهروراً مآزماً منحه الصلدة التي خلفتها في نفسه نهاية الحرب والثورة، فيبدأ البحث في اتجاه أحر وأخذ بالتغيب عن محاضرات الطب والاشتراك في حلقات البحث المسرحي، كما أحد يتعمق في قراءاته الشعرية والمسرحية باحثاً عن لغة جديدة تصلح كوسيلة لإبصال ما يعتمل في نفسه. وكان مثله الأدبي الأعلى آنذاك، المسرحي الثوري الألماني جيورج بوشنر والمسرحي الشاعر فرانتز بيدكيد الذي مات خلال فترة الحرب، وشارك بريشت في دفنه، كما أقام له مع أصدقائه حفل تأس خاصاً في تلك الفترة كتب بريشت المخطوطة الأولى لمسرحية «عمل» لقد نظر الطالب بريشت إلى المجتمع البرجوازي من حوله، ولم تعد تعجبه قيمه وتمايليه وأحكامه، ففاده عدم الرضا هذا إلى الاحتجاج، لكنه وبحكم قصوره السياسي آنذاك لم يجد بديلاً لهذا المجتمع إلا في طبقة (البروليتاريا الرثة) التي أعجبه فيها نمط وأسلوبها حياتها الذي اعتقد أنه يمثل الحياة الحقيقية المنطلقة والمنحرفة من أية قيود والشاعر يعمل الذي يمثل هذه الطبقة في المسرحية يشعر حينئذ جامح إلى الحياة، وما يهم بالدرجة الأولى هو أن يأكل ويشرب ويمارس

الجنس، وأن ينظم الشعر. إنه يريد أن يعيش حياة حرة دون قيود أو تحفظات ودون أحكام مسبقة. صحيح أن بريشت يقدم هنا صورة أخلاقية أحادية الجانب، عن رجل عاش حقاً، لكنه حاول - كما عاد 1954 ليقول عن هذه المسرحية - حاول أن يضع أنا الشاعر الفرد تجاه جمع ما يقترفه العالم بحقه وما يسببه له من إحباطات وخيبات، تجاه عالم لا يقل إنتاج هذه الصالح العام، بل مدى قابلية هذا الإنتاج للاستغلال التجاري إن فعلاً يحاول حماية نفسه، أي مواهبه وقدراته من الهلاك في مجتمع رأسمالي لا أخلاقي ولا يعترف بمثل هذه القيم.

وفي هذه المسرحية سرزت عقريّة بريشت اللغوية، وقدرته غير العادية على التصوير والمعالجة، وعلى الاستعادة المبدعة من الروح الشعبية لدى بسطاء الناس. وكان هذا شيئاً جديداً كلياً على المسرح الألماني ففي العرض الذي قُدم في 1923/12/8 في مسرح مدينة لايبزيغ، انقسم الجمهور على نفسه وساد الصالة جو من الحماسة من طرف والمعارضة من الطرف الآخر، لدرجة أن كاد يتحول الحوار بين الطرفين إلى شجار حقيقي.

وبين عام 1919 و 1921 عمل بريشت كمحرر مسرحي في صحيفة «إرادة الشعب» الاشتراكية اليسارية، فكان في جميع هذه الأثناء يمارس في مسارح أوغسبورغ ينطلق من موقفه الاجتماعي البشري الجديد، ولكن حتى ذلك الحين، دون تبين لاتجاه سياسي واضح المعالم. وكان بلع غني مضادة رجال المسرح بمعالجة قضايا العصر والمجتمع من حولهم. وفي نفقه لمسرحية فريدرش شيللر «دون كارلوس» مثلاً، نجده يكتب ما معناه: «لطالما أحببت مسرحية دون كارلوس، لكنني أقرأ هذه الأيام رواية «المستقيم» للأمبركي سينكلير إنها قصة رجل عادي هذه الجوع والمرض والبرد وعندما حُلم هذا الإنسان مرة بالحرية نهالت عليه الهراوات المطاطية حتى خمدت أنفاسه وأنا أعرف أن ليس هناك أية علاقة بين حرية هذا الرجل وحرية دون كارلوس، ولكنني والحق أقول، ما عدت أستطيع أحد عودية دون كارلوس في سجنه على محمل الجد بعد قراءتي لـ «المستقيم» سينكلير.

وفي تلك الفترة أيضاً يتعرف بريشت على الكاتب الروائي الكبير ليون فويشتاغفر، الذي يصح من أهم العاملين معه طوال حياته وكانت نتيجة أول تعاون بينهما هي تحول مخطوطة مسرحية «سارتاكوس» إلى «طبول في الليل» التي يعبر فيها بريشت عن خيبة أمله بالثورة الألمانية بعد تحولها نتيجة الحياة إلى ثورة مضادة وحاول بريشت

فيما بعد أن يدخل عليها بعض التعديلات التي تساعد على تحويل موقف تعاطف المشاهد مع بطلها كراغزل إلى موقف إنانة. ولدى عرض المسرحية عام 1922 في ميونيخ كتب الناقد المسرحي الشهير هربرت إيرينغ بقوله: «بسر ليلة وضحاها غير المسرحي الشاب برتولت بريشت وحه المسرح الألماني، لقد بث فيه دماً جديداً». وقد منح بريشت على مسرحيته هذه جائزة هاينريش فون كلايست للأدب.

وفي ميونيخ يتعرف بريشت على مصمم الديكور والرسام الشهير كاسبار نيير الذي بدأ أيضاً بالعمل معه، وعلى المخرج إريش أنغل الذي أخرج العديد من مسرحيات بريشت خلال حياته وبعد وفاته، وأيضاً على الشاعر والمنظر الأدبي الاشتراكي يوهانس ر. بيشر.

بعد وفاة والدته انتقل بريشت بصورة نهائية إلى ميونيخ، وانقطعت صلاته بوالده وأسرته. لكنه لم يقطع ميونيخ كمقر نهائي له، خاصة بعد أن تخلى عن دراسة الطب فأخذ يتردد على برلين، ويوظف علاقاته بالكتاب والمحرجين والممثلين، وبدأت تمتد شهرته وتنتشر نواذره وأراؤه. وكان موقفه على مسرح الحياة الأدبية كموقف الطفل العبقري المحيف الذي يكاد يحجر حوته وحذته على دعائهم ما هو قائم ومألوف. وفي عام 1921 كتب بريشت مسرحية «ثلاثة في أدغال المدن» وأربع مسرحيات من فصل واحد تأثر فيها بشكل واضح بالأدب الشعبي وأسلوب الممثل الكوميدي الشعبي الشهير (كارل فالنتين) الذي شاركه بريشت في بعض عروضه في ميونيخ. وقد طرح بريشت في هذه المسرحية موضوع استلاب الإنسان وعزلته عن أحبه الإنسان في المجتمع الرأسمالي. وفي العام التالي اقتبس بريشت بالتعاون مع ليون فويشتفانغر مسرحية كريستوفر مارلو «إدوارد الثاني» وأخرجها في ميونيخ بعنوان «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا». وفي هذا العمل بالذات بدأت تتوضح بدور نظريته المسرحية التي ستتطور عبر أعماله القادمة وتجاريه الإخراجية إلى ما نعرفه اليوم تحت اسم «المسرح الملحمي أو السردى - الملحمي أو الديالكتيكي».

وفي منتصف عام 1924 يحدث في حياة بريشت انعطاف حاد يؤثر على سرعة تطوره واتسع شهرته. إذ يقاد ميونيخ بحوها الصيق المحافظ وينتقل بشكل نهائي إلى برلين ليعمل إلى جانب الكاتب المسرحي المعروف (كارل تسوكماير) كلراماتورغ، أو خبير مسرحي لدى المخرج الشهير ماكس راينهارد في دار المسرح الألماني. واتسعت هناك دائرة أصدقائه وعارفه، بل حتى أتباعه. واستمر بريشت بالعمل تحت إشراف ماكس راينهارد حتى 1926، وتابع خلال هذه السنوات كتاباته الشعرية والمسرحية

والنقدية، وأخذ ينشر كتبه تباعاً، إلى أن بدأ مكتابة مسرحية «رجل برجل» الهامة التي تشكل عاملاً حاسماً في تكوين الفرد وتطوره في المجتمع. فبطل هذه المسرحية «جالي حاي» إنسان عادي بسيط لم يتعلم في حياته أن يقول لا، ويقع في أيدي مجموعة من الحنود البريطانيين الذين يحولونه بالتدريج إلى أداة مطواعة في حروبهم الاستعمارية، وبهذا يبرهن بريشت على أن الإنسان في المجتمع الرأسمالي ما هو إلا وسيلة يمكن استخدامها أو استبدالها حسب مصلحة النظام القائم.

وفي 1926 يدرك بريشت مدى حاجته لدراسة العلوم والفلسفة لتعميق وعيه بالمجتمع ويقانونية تطوره. فيبدأ بدراسة الاقتصاد السياسي، ثم ينتسب إلى مدرسة العمال المسائية حيث يدرس الماركسية بشكل منظم بالإضافة إلى تعمقه في قراءة هيغل وماركس. وبالتدريج بدأ يتطور إيمانه بالفكر الماركسي، وتترسخ قناعاته بضرورة الثورة الاشتراكية على جميع الأصواع الرأسمالية القائمة في ألمانيا.

وقد كان لاجتماعه الصداك بالمعرج المسرحي الكبير إرفيس بيسكاتور مؤسس المسرح السياسي الألماني، أكبر الأثر في تطوره الفني المسرحي فمن أجل توصيل العقولة السياسية - الاحماعة للمسرحة أكثر ما يمكن من الدقة والفعالية، لم يدع بيسكاتور أية وسيلة نفسة إلا واستخدمها، كعرض الوثائق والصور السحري والأفلام وتقديم الأغنيات والرقصات وحتى السيرك وقد أعد بريشت لمسرح بيسكاتور الشامل رواية الكاتب التشيكي ياروسلاف هاتشيك البانورامية «شفيك» التي عاد إلى معالجتها بعد سنوات في مسرحيته المعروفة «شفيك في الحرب العالمية الثانية».

ورغم انغماسه شبه الكامل في العمل المسرحي، لم يتخلّ بريشت عن نشاطاته الشعرية. فقد نشر عام 1927 مجموعته الشعرية الأولى «قصائد البيت البريدية» التي برهن فيها على أصالته الشعرية وعبقريته اللغوية، وعلى بحثه المستمر والخلاق عن وسائل تعبير وتوصيل جديدة أجدى وأكثر فعالية من الأشكال التقليدية المتداولة. كما ظهر في هذه المجموعة تأثره بالفرنسيين فرانسوا فييون ورامبو، وبالإنكليزي كيلينغ.

وفي العام نفسه تعرف بريشت على ثلاث شخصيات كان لها دور حاسم في حياته المسرحية أولاًها إيريبيت هاوبتمان التي أصبحت مساعدته الأولى طوال حياته، والتي كلفت بعد وفاته بالإشراف على أرشيفه في ألمانيا الديمقراطية. والشخصية الثانية هي الممثلة هيلينه فاينل التي أصبحت زوجته، والتي قامت بأهم الأدوار النسائية في

مسرحياته، وأسست معه فرقة برلين للمسرح (الترنسر أرامبل) في برلين الديمقراطية بعد الحرب وثالث هذه الشخصيات هو الموسقي كورت فايل الذي وضع ألحان قسم كبير من قصائد بريشت بالإضافة إلى ألحان أوبرا «الدهار والحطاط مدينة مهاجوني» و«أوبرا القروش الثلاثة» التي اقتبسها بريشت عن الإنكليزي جون غاي والتي كان لعرضها صدى واسع في جميع أنحاء ألمانيا ثم في معظم العواصم الأوروبية ثم في الولايات المتحدة. وقد حاول بريشت في هذه الأوبرا أن يسخر شكل لأذع من عادات وقيم المجتمع البرحوازي الرأسمالي، وقيمه وأن يكشفه ويعرّيه كمجتمع لصوص ودجالين. كما حاول في الوقت نفسه نقد الشكل التقليدي للأوبرا، وتطويره باتجاه الأوبرا الشعبية.

وعند 1930 أخذ بريشت ينشر مسرحياته تحت عنوان «محاولات»، إذ أنه لم ينظر إلى أي من أعماله المسرحية كعمل مكتمل، بل هو محاولة نحو الكمال. ولم يتوان في أي وقت من الأوقات عن إدخال التعديلات أو التغييرات الجديدة على مسرحياته كلما وجد في ذلك ما يساعد على تحسين إيصال موعظه ودوره. وكان يعتمد المدخول في مناقشات مع المتفرجين من بعض وغيرهم، وكان يحسد عاصداً موقف المعارض ليستفز شريكه في الحوار، وينفعه قول جميع ما لديه حول الموضوع. فإن اكتشف في مسرحيته نتيجة أحوار حدث ما، سرعان ما كان يصححه دون أي تردد. وهذا ما جرى مثلاً في الأوبرا المسرحية «سمواس» أو الذي يقول بعم «كب بدأ في ذلك الحين بتزويد مسرحياته بإرشادات وملاحظات عامة يطلب عليها الطابع العلمي التحريبي الذي يركز على الناحية التعليمية. وهذه المسرحية «الموافق» بدأت عند بريشت مرحلة (المسرح التعليمي) التي تشمل فيما تشمل «طيران الليدسرع» و«مسرحية بادن حول التفاهم» و«الإحراء» و«الأم» وغيرها. هذا بالإضافة إلى الدراسات والكتابات النقدية والقصائد التعليمية التي رافقت هذه المرحلة، والتي كان هدف بريشت منها التركيز على الدور - الاجتماعي - التربوي للمسرح، واستخدامه كوسيلة تنقيب وتوعية، تساعد على التغيير.

ولم يقتصر تطور بريشت المسرحي هنا على المصمومين - الاجتماعي - السياسي، بل تعداه إلى تطوير التقنية المسرحية وأسلوب التمثيل والديكور والإخراج، أي إلى تطوير نظرية مسرحية متكاملة تعتمد بشكل رئيسي على التعرّيس إن ما أرادته بريشت في مسرحه هو أن ينوحه إلى عقل المتفرج مباشرة، وأن يجعله شريكاً في عملية التحليل

والكشف. لم يكن هدف بريشت إلقاء المشاعر والعواطف كما هو شائع عنه بشكل خاطئ، إذ لا يمكن تجريد الإنسان من عواطفه وأحاسيسه. لكنه كان يرى أن العاطفة أنية ومتقلبة في حين أن الإدراك العقلي يساعد على تعميق الوعي بالحياة المشتركة بين الناس وبكل ما يرتبط بها من علاقات ومصالح أو تناقضات وصراعات، وبما أن هدف بريشت من مسرحه التعليمي هو رفع المشاهد إلى المشاركة الفعالة في عملية التعبير فقد ركز في معالجاته وفي التقنيات التي استخدمها لتجسيد آرائه، على جعل المألوف والعادي غير مألوف إلى حد العراة والذهشة لقد أراد بريشت أن ينتزع المشاهد من حياته اليومية وروتيها المعتاد، وأن يجعله يعتج عيبه وعقله على حقيقة ما يدور حوله، وأن يدمعه إلى طرح الأسئلة حول كل ما كان يقبله كأمر بديهي لكن مسرحيات هذه الفترة اتسمت بالحماف والبرود. وبعد مراعاة ومناقشة تجارب هذه المرحلة طويلاً اتفق بريشت بضرورة تخفيف حدة الاتجاه التعليمي الصرف، وأحد يؤكد العلاقة الجدلية بين المعرفة والمعلم ونكي بظور برشت شكل طرح المادة التعليمية وتجسيدها؛ لم يكن يمكنه بالحوارات التي دبت تنور بعد العروض أو في داره، بل كان يذهب بنفسه إلى اجتماعات العمال، فقرأ للعمال ما كتبه وساقشهم به ساعات وساعات ويطرح جملة الأسئلة المفتوحة. وبلغت الخضر في عمله هذا أنه كان غالباً ما يأخذ بأراء بسطة الناس والعمال بدلاً عن آراءه احتفيع حول المسألة نفسها. لم يكن بريشت يؤمن بالمراح أو الإلهام بل بالعمل الدؤوب والحرص المستمر، فصلاً عن قناعته الراضحة بضرورة وأهمية العمل الجماعي، وما أكثر مساعدته وأصدقائه الذين شاركوه في تحضير وإنجاز أعماله، أما مساعدهه الدائمون كاليرايست هاوتمان وروت سراًو ومارغريته شتيعين أو الموسيقيون كميل وأيسلر وديساو فقد كانوا جزءاً لا يتجزأ من حياته، يرافقونه جيشاً حلّ وأنى ذهب.

في تلك السنوات شديدة الاضطراب تصاعد الإرهاب الباري بشكل ملحوظ دون أي رادع. كما بدأ واصحاً أن السلطة الحاكمة الضعيفة تعدّ بالتعاون مع رجال المال والصناعة لتسليم الحكم لهتلر ورباسته. ازداد الضغط على النشاطات الثقافية، بل وحتى على الليبرالية، وأحدث تزداد إحراعات التهديد والمنع، إلى أن جاء عام 1933 حيث منع عرض مسرحية «يوهان فديسة المسالغ» في مدينة دارمشتات، كم أوقف عرض «الإجراء» في إرفورت وكعبيره من المثقفين التقدميين ذوي الاتجاه السياسي الواضح أو الليبراليين ذوي النزعة الإنسانية، فهم بريشت ما تعنيه هذه الإجراءات، وأدرك الخطر الذي يتهدهده فغادر ألمانيا في 1933/12/27 إلى براغ ومنها إلى زوريخ حتى استقر به

المقام في الدانمرك. وقال بريشت عن تلك الفترة إنه كان مضطراً لتغيير البلد بأسرع مما يغير الإنسان حذاءه. ولقد صدقت توقعات بريشت، إذ كان اسمه مسجلاً على اللائحة السوداء التي ضم إليها الازيويون أسماء مثي أديب ومفكر ألماني اهتموهم بالانحلال ومعاداة القومية الألمانية. فألقيت كسهم إلى النيران المناحجة في ساحة دار الأوبرا في برلين، بين صيحات حماسة عصابات الإرهاب الازيوية وهتافات الجماهير المضللة وفي 1935 جرد الازيويون بريشت من جسده وحقوقه المدنية وقد كان السب المباشر لهذا الإحراء هو إعادته طبع «أسطورة الجندي الميت» مجدداً.

قبل فترة المنفى كان بريشت قد أنهى كتابة مسرحية «يوهانا قديسة المسالغ» و«الرووس العنسة والرووس المستديرة» التي أعدها عن شكسبير، كما اشترك مع المحرر السيماني المعروف سلاتان دودوف في تحضير وإخراج فيلم «كوله فاميه»، وبمناسبة عرصة الافتتاحي في موسكو سافر بريشت لأول مرة إلى الاتحاد السوفيتي، حيث التقى هناك بالمثلثي المعروف مي لار - ونسب استي توثقت من خلاله معرفة بريشت بالمرح انشرفي وأسلوب جديد في التمثيل ترك بصمات واضحة على تطوره المسرحي كتابة وإخراجاً وتمثلاً، وعلى استخدامه شكل خاص لوسائل التفرير.

وفي أولى سنوات المنفى وضع بريشت مع كورت ويل ناله «الحظايا السبع الممينة للبرجوازي الصغير» التي تعدل ضد الفسدة الأخلاقية في مجتمع تسيطر عليه قوانين الربح والتجارة بكل شيء. ثم نشر «رواية القروش الثلاثة» التي عمق فيها نقده الساخر للمجتمع البرجوازي، بصورة لم تدع أي مجال لتأويلات معادية لمقصد بريشت، كما حدث مثلاً في فلم «أوبرا القروش الثلاثة» حيث رفع بريشت دعوى قضائية ضد الشركة المنتجة بسبب التحريفات التي أجرتها على كتابة السيناريو؛ مما أدى إلى إصعاف وتغيير المقولة السياسية الاجتماعية للنص الأصلي.

وفي هذه الفترة أيضاً كتب بريشت آخر مسرحياته التعليمية «الهوراسيون والكوراسيون» كما بدأ بالتعاون مع الموسيقي هانر آيسلر. ثم كتب مسرحية «زعرب ويوس الرابع الثالث ويوس» وشر مقالته الهامة «خمسة صعوبات لدى كتابة الحقيقة». ولم يتوقف بريشت أبداً عن توسيع وتعميق دراساته الاقتصادية والسياسية، ولقد ساعده سهر المتكرر على ترسيخ معارفه، وذلك من خلال احتكاكه المباشر بقية المجتمعات والأنظمة البرجوازية. ويسرر هذا بشكل واضح في الكلمات التي كان يلقيها في

المؤتمرات العالمية للكتاب أو لقاءات مناهضة الفاشية، كما في لندن وباريز مثلاً، وفي مقالاته المتعددة التي نشرها في صحف المنفى ومجلاته

وفي 1937 عرضت له في باريز مسرحية «نادق الأم كارار» وهي المسرحية الوحيدة التي طبق فيها بريشت المبادئ الدرامية الأرسطوية. وقد عالج فيها مفهوم الحياد، وبرهن على بطلان وتهاافت هذا الادعاء، فحياد الصديق هو دائماً لصالح العدو ولو بصورة غير مباشرة. وهو يتوجه في عمله هذا إلى بعض القوى السياسية الإسبانية التي طالبت بالوقوف على الحياد في الصراع الدائر خلال الحرب الأهلية الإسبانية بين الجمهوريين وبين فرانكو وقواته التي دعمها كل من هتلر وموسوليني

بعد المعنى الدائمركي انتقل بريشت عبر السويد إلى فنلندا، حيث أقام وعمل بضعة شهور، ثم انتقل عبر الاتحاد السوفيتي إلى الولايات المتحدة الأميركية حيث قضى بقية سنوات المنفى حتى 1947 وخلال هذه السنوات الحصة بصورة غير عادية بالنشاط الأدبي والفكري والسياسي. أسس بريشت بالتعاون مع هار اسلر وباول ديساو ومساعدتيه إ. هاوتمان وروب سريلاو أهم وانضج أهم أعماله المسرحية، فضلاً عن دراساته النظرية ومشاريع الروايات والمصائد.

فكتب في الدائمرك «حياة حالية» و«مذكرات برغوليس» و«الأم شجاعة وأولادها» و«قصائد سفيندبورغ» وكتب في فنلندا «السند بوشلا وثامه مني» عن مشروع قصة للكاتبة الفنلندية هيللا فويليكي، و«حواريه المصفيين» ومقالات بعنوان «نحو تقنية جديدة لفن التمثيل»، كما بدأ بكتابة «صعود أرتورو أوي الممكن إيقافه». أما في المنفى الأميركي فقد كتب بريشت «رؤى سيمون ماسار» بالتعاون مع مويشتمانغر و«شفيك في الحرب العالمية الثانية»، كما وضع عدة مشاريع لسيناريوهات أفلام، منها: «والجلادون يجب أن يموتوا أيضاً» الذي أخرجه الفنان الألماني الشهير فريتش لانغ، ثم كتب «إنسان مستوان الطيب» و«حائرة الطباشير القوقازية».

إن جميع هذه المسرحيات التي وضعها بريشت في فترة المنفى تنطلق في طرحها ومعالجتها للقضايا السياسية - الاجتماعية من وجهة النظر الماركسية التي حاول بريشت من خلالها تحليل بنية السلطة الرأسمالية ومصالحها وارتباطاتها، أو تحليل دور الفرد في المجتمع الطبقي وموقعه من القوى المتناحرة. أو هو يعبر ماهية الحرب العدوانية ويدينها، لكنه في أي من أعماله لم يقدم حلاً حازماً، بل نجده يتطور الحدث ريعمه ويشد حبلوطه بالاتجاه الذي يساعد المشاهد على التوصل بنفسه إلى الحل

الوحيد الممكن ألا وهو إدانة الحرب العدوانية ومقاومتها، أو الانضمام إلى القوى التقدمية والوطنية العاصلة من أجل تغيير المجتمع القائم ولقد ركز بريشت بصورة جلية في جميع هذه الأعمال وما سبقها على الربط بين الفن والسياسة، وعلى تأكيد دور الفن كسلاح فعال في الصراع الطبقي. وفي نهاية فترة منفاه الأميركي يستدعي بريشت من قبل لجنة سياسية، ويتهم بالقيام بشايط سياسي معادٍ للأميركا، لكنه ينفي التهمة عن نفسه، ويغادر أميركا إلى سويسرا 1947.

وفي سويسرا كان بريشت أمام خيارين، فإما أن يعود إلى ألمانيا الغربية التي بدأت بمساعدة الولايات المتحدة تسعيد نشاطاتها السياسية والاقتصادية لتقوم بالدور الجديد الذي احتارته لها الإمبريالية الأميركية بعد دحر النازية، أي الوقوف في وجه المد الاشتراكي أو أن يعود إلى ألمانيا الشرقية التي بدأت أولى مراحل البناء الديمقراطي الماهض للفاشية، والتي بدأت من ثم بمرحلة الساء الاشتراكي مع تأسيس جمهورية ألمانيا الديمقراطية. ولقد كان «بريشت» يميل إلى برشت المناهض للسياسي الاشتراكي؛ الذي كرس حياته وعمله من أجل مقاومة الحروب العدوانية، وكشف الأنظمة البرجوازية الرأسمالية، كما سبقنا في «سيرة» أنه كان يعود مع عائلته إلى القسم الديمقراطي الاشتراكي من أساساً لجزارة. ثم رجع فيه وهو المنشود وحلمه الذي بدأ يتحقق تدريجياً.

وفي 1948/10/22 وصل بريشت إلى برلين الديمقراطية حيث استقبل بالتكريم والمفاودة اللذين يليقان بمكانه العالمية ككاتب ومناضل اشتراكي إن بريشت لم يخلد إلى الراحة أبداً، فهو لا يستطيع البقاء دون عمل ولا يعرف ما هي الإحارة. بدأ مباشرة بكتابة «الأورغانون الصغير للمسرح» الذي وضع فيه «أسس مسرح العصر العلمي الاشتراكي»، كما بدأ عمله الإخراجي المسرحية «الأم شحاعة وأولادها» وعمله التأليفية بمسرحيته الجديدة «أيام الكومونة».

ولم تمض شهور على وجوده في برلين الديمقراطية حتى كرمته الدولة بوضع مسرح «أم شيباورد» تحت تصرفه ليقوم فيه مع فرقة الراينر أنراميل التي أسسها مع زوجته هيلنه فأنجل، بنطق نظريته المسرحية بنفسه. فكرس بريشت وقته كله لهذه الفرقة التي درّبها خطوة بخطوة في جميع ما يتعلق بالمسرح من تمثيل ونطق وعاء

وربما وديكور وموسيقا، إلى أن أصبح مسرح «البرلينر أنزايميل» بعد فترة وجيزة أحد المسارح الرائدة في العالم كله.

وفي تلك المرحلة بدأ بريشت يعد الكثير من الأعمال المسرحية العالمية لمسرحه ليبيّن أن نظريته الجديدة في المسرح الملحمي لم يضعها لتتطبق على ما يكتبه هو فقط. فقدم «معلم القصر» عن إيتس و«دون جوان» عن موليير، و«كوريولان» عن شكسبير، و«طول وأبواق» عن هاركار، و«محاكمة جان دارك» عن أناسيغرز كما كتب أحمر مسرحياته وهي «توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة» وقدم النسخة المعدلة لـ «محاكمة لوكولوس» 175 بعنوان «إنابة لوكولوس».

وبالإضافة إلى عمله هذا صرف بريشت قسماً كبيراً من وقته وجهوده في تخريج جيل جديد من الممثلين والمخرجين والفنيس المتمرسين والمستوعبين لمناهية المسرح الجديد أهدافه وكان يعتمد في ذلك على أسلوب المناقشة والتدريب.

وفي عام 1953 قدم مسرح البريسر 'رسل أول مسرحية لكاتب من ألمانيا الديمقراطية باخراج بريشت نفسه، وهي «كانس غراس» فكانت المسرحية والروائي إرفين شريتماتر، ثم تلتها مسرحية «وايب» المسرحية الستة التي أعدها بريشت مع المخرج والمنظر المسرحي ماثرد فيكشرت عن الشاعر لو هاس ر. يشر. وبدأت معظم عواصم العالم تقدم على مسرحيات أعمال بريشت محدودة السير على هدى منهجه الفني. وفي الوقت نفسه بدأت فرقة البرلينر انراسل بجولة واسعة عبر عدة عواصم أوروبية عرضت خلالها أعمالها لبريشت وغيره.

وتكريماً للجهود الجبارة التي قام بها بريشت من أجل بعث الحركة المسرحية الاشتراكية على أرض جمهورية ألمانيا الديمقراطية منحتة الدولة الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى 1953. وفي العام نفسه سافر بريشت إلى الاتحاد السوفيتي لاستلام جائزة لينين للسلام.

وحلال بروفات مسرحية «حياة حاليية» عام 1956 مرض بريشت مرضاً شديداً اضطره لدخول المستشفى، حيث بقي عدة أسابيع، لكنه غادره قبل أن يتمثل للشفاء التام، وعاد إلى العمل المسرحي، مما أدى إلى انتكاس مرضه وإصابته بالسكتة القلبية التي توفي على أثرها في 1956/7/14. وبناء على رغبته الخاصة دفن بريشت دون أية

ضجة أو مراسيم احتفالية في المقبرة المجاورة لمنزله في برلين، وقد كُتب على شاهدة قبره كلمتان فقط: «برتولت بريشت».

لكن موته لم يؤد إلى توقف العمل في البرلينر أنزامل. فما كان قد سده في حياة جالبيلة تابعه صديقه وشريكه المخرج إريش إنغل، ثم استلمت روحته إدارة المسرح الذي تابع نشاطاته المحلية والعالمية، سائراً على هدى تعليمات الكاتب الراحل.

تطور المسرح الملحمي بعد بريشت

ولد برتولت بريشت في مدينة أوغسبورغ جنوب غرب ألمانيا عام 1898 لعائلة برجوارية، إذ كان والده مدير مصنع، وكان بروتستانياً، أما والدته فقد كانت كاثوليكية وثقت علاقته بالكتاب المقدس بترجمة مارتين لوتر الشهيرة. كتب الشعر مبكراً، وكان يغني ويعزف على الغيتار، ويرتاد احتفالات الأسواق الشعبية ليستمتع بما يقدم فيها من فنون تمثيلية وغنائية ورقصة وألعاب حفة وشعرة بعد حصوله على الشهادة الثانوية انتقل إلى ميونيخ ليدرس الطب، لكنه سرعان ما تركه وانتقل لحضور محاضرات الأدب وعدم الاجتماع ولينخرط في الأحياء الثقافية لهذه المدينة الغنية، إلا أنه لم يكمل دراسته الجامعية، بل انتقل للعمل المسرحي منذ 1922 كدramaturg، أي كمعد نصوص ومستشار فكري وفني في مسرح ميونيخ الصغير.

بعد فشل وساطة والده في سرفه إلى الحش، وعمل في أواخر الحرب العالمية الأولى ممرضاً في مستشفى متنقل جنوب ميونيخ، ورأى هناك نشاطات الحرب وأثارها على القتلى والجرحى والمشوهين، فتحول إلى مائهص للحرب، وعكس ذلك في كثير من قصائده الشعرية التي ستؤدي إلى وضعه على اللائحة السوداء من قبل النازيين فيما بعد. كما عاش ثورة عام 1919 في ألمانيا حيث نفلوا أحياء الأكر الصلحي، وكتب عن هذه التجارب في مسرحية «نطيل في الليل» التي عرضت في ميونيخ 1922، ومارس النقد المسرحي في صحيفة «إرادة الشعب» وحصل على جائزة هاينريش فون كلايست للمسرح على مسرحياته الثلاث الأولى عام 1922، وتسلمها من يد إريش إنغل أحد أهم المخرجين المسرحيين في تلك المرحلة. ثم انتقل 1924 إلى برلين ليعمل مع المخرج التجريبي الشهير ماكس رايبهاردت في مؤسسة المسرح الألماني. عاش سنوات صعود النازية إلى جانب كثير من الأدباء والفنانين والمفكرين اليساريين والإنسانيين، إلى أن اضطر عام 1933 للهروب إلى المنافي المتتالية، لدرجة أنه قال ذات مرة: «إننا

نبدل بلدان المنفى أكثر مما نبدل أحديتنا» فعاث في الثلاثينيات والسويد وقتلندا والولايات المتحدة وسويسرا وفرنسا. وفي عام 1947 غادر الولايات المتحدة عائداً إلى أوروبا بعد محاكمته من قبل لجنة مكارثي بتهمة ممارسات معادية لأمريكا، والتي كان ليندون جونسون أحد أعضائها. وفي برلين الشرقية حصل مع زوجته الممثلة هيلينا فايفل على مسرح أطلق عليه اسم برلينر أنسامبل، أي فرقة برلين للمسرح، وعمل فيه حتى وفاته عام 1956.

وخلال حياته التي امتدت ثمانية وخمسين عاماً لم يتوقف بريشت عن التأليف في مجالات عدة، وأغزر مراحل نشاطه كانت فترة المنافي 1933 - 1947، أما نضوج آرائه النظرية في المسرح الملحمي التي كان قد بدأ التعبير عنها منذ 1928 فقد كانت خلال سنوات عمله في البرلينر أنسامبل مع نشره الصيغة النهائية لكتابه «الأورغانون الصغير للمسرح» الذي عرض فيه رأيه في تطور المسرح الملحمي إلى المسرح الجدلي، وكتابه الآخر «حوارية شراء الحاس» التي ركز فيها على الدراماتورجيا في العمل المسرحي. وفي عام 1996 صدرت أعماله الكاملة في طبعة محققة وموئعة علمياً، بلغ عدد أجزائها (44) جزءاً موزعة بين المسرحيات الطويلة والقصيرة، والمعدة عن كتاب آخرين، وبين الكتابات النظرية حول المسرح والسينما والإفاعة والأدب والفن والمجتمع والسياسة. ثم هناك الدواوين الشعرية والكتابات النظرية حول الشعر، وأخيراً أعماله النثرية بين الرواية والقصة القصيرة والحكم.

على الصعيد المسرحي غرّف بريشت من معين التراث العالمي منذ الإغريق والرومان، لكنه تأثر بشكل خاص بكريستوفر مارلو وويليم شكسبير، فأعد للأول «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلتر» بالتعاون مع الروائي وعالم اللغة السنسكريتية ليون فويشتاغفان الذي عرّفه على المسرح الهندي القديم؛ الذي يحمل الكثير من عناصر التفريب كالأسلة في الديكور والموسيقا والرقص التعبيري وأسلوب العرض؛ الذي يعتمد على مقدمات تقوم مقام الراوي. كما أعد للثاني مسرحية «كوريولانوس» إعادداً دراماتورجياً ملحمياً. وتأثر من المسرح الألماني بلسينغ وغوته على صعيد الوظيفة الاجتماعية للمسرح، وتأثر بمعاصره فرانك فيكيند من حيث استخدام أسلوب السيرك الشعبي وتقاليد فنون السوق في العرض، وكذلك بغيورغ بوشنر صاحب «فويتسك» وموت داتون» كما تأثر خلال الثلاثينيات بالطليعيين السوفيتيين تريتياكوف ومايرخولد عن طريق اللقاءات الشخصية، وتبادل العروض بين برلين وسان بيترسبورغ، والجدير

بالذكر أن المخرج المجدد مايرخولد أخذ الكثير عن المسرح الصيبي، ولفت نظر بريشت إلى خصوصية أسلوبه عندما حضراً معاً عروض ممثل أومرا يكن مي لان فانغ، فأبدى بريشت اهتماماً كبيراً بهذا الفن المسرحي الشرقي المعايير للأسلوب العربي، وتوسع في ذلك باطلاعه على ترجمات مساعدته إلبزاييت هاوشمان لصوص من مسرح النو والكنوكي الياباني، حيث يبرز التأكيد المستمر على كسر الإيهام في كل ما يرتبط بعناصر العرض المسرحي وخاصة أسلوب الأداء التمثيلي. وقد انصب معظم هذه التأثيرات في بوتقة واحدة خرجت منها عبر الممارسة كتابة وإخراجاً نظرية المسرح الملحمي التي ستؤثر في حركة المسرح العالمي منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية.

عندما دخل بريشت معترك العمل المسرحي كان المسرح الألماني يعيش صراعاً محتدماً بين تيارين، الطبيعة المحتضرة القادمة من فرنسا مع نظرية أميل رولا في الأدب، وتطبيقات أندريه أنطون في المسرح الحر الذي كرس مبدأ الإيهام، وكان ما يجري على خشبة وراء الحمار أربع هو أربع دون أي تدخل من جانب المؤلف والمخرج فكراً أو أحلاماً، حيث تبدو اللعبة المعروضة غير قابلة للتغيير، كما في المسرحيات المبكرة للألماني غرهاردت هاوشمان التي ينفذها المخرج أوتو برام في المسرح الحر في برلين إلى جانب مسرحيات إسبن وسفريندرغ وبرناردشو. والتيار الثاني الذي جاء رداً على الطغمة وحرواحا عليها نتيجة تجارب «حرب العالمية الأولى» وثورة 1919 هو التعبير التي أكدت على الصراع بين اندب المكبوتة المضطهدة وبين قوانين المجتمع المهيمنة كالقندر، والتي ركزت أيضاً على العنصرية العرقية في صنع التاريخ، فشكلت بذلك احتراقاً لأحادية نظرة الطبيعية إلى المجتمع وجمودها، لكنها لم تستطع الوصول إلى تحليل القوى التي تحكم في حركة المجتمع. وقد تمثل هذا التيار في أعمال هانس يوست وإرنست تولر وغوروك كايرر إلى جانب أعمال هذين التيارين كانت بعض كبريات المسارح الألمانية تقدم الأعمال الكلاسيكية بصورة متحفية أو المسرحيات الكوميديّة من نوع الولفسار بقصد الترفيه، إلا أن هذا لا ينفي جهود بعض كبار المخرجين مثل ماكس راينهاردت وإريش إيفل من أجل تجديد المسرح الألماني ما وفكرأ، كي يصبح معبراً حقيقياً عن طبيعة الصراعات التي يحوصها المجتمع الألماني في تلك المرحلة الحاسمة من تطوره.

في تلك المرحلة بدأ بريشت بدراسة الاقتصاد السياسي والفلسفة الماركسية التي رودته رؤية واضحة لحركة المجتمع وقوانين تطوره، وقد انعكس هذا بوضوح سواء في

مسرحياته التعليمية أم في مسرحياته الكبرى وإعداداته منذ عام 1926، وكذلك في مقالاته النقدية وكتاباته النظرية حول فن حديد للتمثيل يلائم تطور أرائه في المسرح الملحمي على صعيد الكتابة والإخراج وعناصر العرض المسرحي الأخرى، والتي عارض فيها مفاهيم المسرح الأرسطي المعتمد على الإيهام بالواقع المعروف، وعلى عنصر التطهير الذي يولد حالة التصالح بين الفرد ونفسه وبين الفرد والمجتمع، ممثلاً بنظيماته السياسية والاقتصادية والثقافية. وقد أكد بريشت على الدور الإيجابي للمشاهد المتلقي في العملية المسرحية كي يتحقق هدف العرض المطلق من توسط المعرفة بأسلوب ممتع شيق، يدفع المشاهد لاستخدام محاكمته العقلية، خلال متابعته الأحداث المعروضة أمامه، والمتعة التي يقصدها بريشت ليس هي المتعة الحسية الآتية التي ينتهي تأثيرها بانتهاء العرض، وإنما هي متعة ذهنية جمالية يمتد مفعولها من خلال المقارنات والتساؤلات التي يسدعها ويوقظها "العرض" في ذهن المشاهد، ابن القرن العشرين، ابن عصر العلم.

إن جوهر نظرية بريشت في المسرح الملحمي يتركز في مجموعة من العناصر التي يجب أن تتحقق في النص والعرض معاً، حيث يحل نواحي المعارض قابلاً للتغيير من قبل الإنسان الفاعل، عبر حديبه علاقة إنسان والتأثير متبادل بين الفرد والمجتمع، وليس كحالة ساكنة قدرية أو مؤبدة، لا حول للإنسان سواها. وهذه العناصر تنطلق من مفهومه للتغريب الذي يهدف بشكل أساسي إلى الكشف عن غرابة ما يبدو مألوفاً في الممارسات الحياتية على الصعيد كافة. ولكي يحقق ذلك أكد بريشت ضرورة توصيع الحدث المعروف في سياق تاريخي في ماضي محدد، في حين أن الدراما الأرسطية توحى للمشاهد بأن الحدث يقع الآن. ومن أجل إظهار أن ما يعرض هو لعبة مسرحية وليس الواقع، أي من أجل الإعلان عن المسرحية لحاً بريشت إلى عناصر كسر الإيهام عن طريق الراوي والأغاني واللافتات والأفلام وغيرها أما الحكاية التي يعتبرها جوهر المسرح فيجب ألا تقدم متسلسلة كما في المسرح الدرامي، وإنما كحدث متقطع يتطور بوحدات، وليس المهم في الحكاية تبنيها، وإنما كيف حدثت، بمعنى التأكيد على مسارها عن طريق التقطيع إلى لوحات، تعرض كل منها مودجاً أو موقفاً في سياق الامتداد الزمني بحيث يتجلى تحول الشخصية عبر مساهمات بوضوح للمشاهد، فيتعلم ما لم تتعلمه الشخصية في ظروفها الموضوعية. وهذه الحكاية لا تقدم كبنية تصاعدية كما في المسرح الدرامي بداية وذروة ونهاية، وإنما لكل لوحة من لوحات الحكاية بنيتها

التصاعديّة المصغرة، ولهذا قد تعيب العقدة أو الذروة من الحكاية المسرودة لأن الصراع هنا ليس معنّياً أو مباشراً كما في المسرح الدرامي بين الفرد والآخر أو بين الفرد وقوة ما كالمجتمع أو القدر، وإنما يتجلى في المسرح الملحمي من خلال التناقض بين الكلام والأفعال أو التصرفات، كما في شخصية تاجر اللحوم ماوِلر في «يوهانا قديسة المسالحي». وعلى نقیض المسرح الدرامي فإن الخاتمة لدى بريشت مفتوحة، أي أن الحدث يبقى ممتداً في ذهن المشاهد ومخيّله. أما الشخصية المسرحية فهي في المسرح الملحمي ليست متكاملة ذات مسيرة تامة، بل هي تعبر عن نفسها مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة، أي سلوك غستوس اجتماعي تاريخي يتبدل في وضعياتها وحرکاتها وكلامها. والشخصية لا تتحرك على الخشبة ضمن ديكور واقعي، وإنما شرطي مؤسلب أما الإكسوزلات التي تتحول عبر توظيفها واستخدامها إلى أغراض فهي واقعية. وقد استخدم بريشت الإضاءة البيضاء الثابتة من مصادر مرئية من قبل المشاهد الذي جعله يرى عملة تذيل المذكورات بين اللوحات من قبل الممثلين أنفسهم بالتدور مع عمال المسرح، هذا بالإضافة إلى وجود الفرقة الموسيقية بشكل ظاهر على طرف الحشبة وهذا كله طبعاً من أجل كسر الإيهام وإعلان المسرحية التي تتلور باستمرار من خلال أداء الممثل الذي يعيش الدور ويعرضه أمامنا دون أن يتماهى فيه أو يتقمصه، وهذا يتطلب معنّياً عالي التماهي وممتدكاً لأدواته الفنية؛ بحيث يستطيع إعادة إنتاج الحالة التي تمر بها الشخصية دون أفعال، وهنا تعلم بريشت الكثير من أسلوب التمثيل في المسرح الشرقي. وأهمية هذه العناصر لا تتبع من تطبيق بريشت لها على مسرحياته فحسب، وإنما من خلال إعداده الدراماتورجي لكثير من المسرحيات الكلاسيكية لتتلاءم مع المشاهد المعاصر ابن عصر العلم، انطلاقاً من موقعه الإيديولوجي، أي من الماركسية.

إذا بحثنا عن تأثير المسرح الملحمي بعد بريشت في ألمانيا نفسها، بشقيها سابقاً، وموحدة حالياً فس نجد جيلاً كبيراً من المخرجين تحديداً الذين استفادوا من نظرية بريشت في الإخراج وعمله مع الممثل، سواء في إخراجهم لأعماله أو أعمال غيره من المعاصرين أو الكلاسيكيين، مثل مانفرد فكترت وينو بيسون وهانير موللر وبيتر شتاين وتوماس لانفهورف وغيرهم. والجدير بالذكر أن هؤلاء قد انطلقوا من مقولة بريشت الهامة بضرورة التغيير المستمر، فلم يتوقفوا عند نماذج أو موديلات إخراج البرلنر أنسابل التي تمسك بها البعض كمن يعبد صنماً، وإنما طوروا أسلوب عمل

بريشت بما ينسجم مع تطور واقعهم، وخاصة على صعيد تطور السينما والتلفزيون. فيسون مثلاً رايخ بين أسلوب بريشت وتقاليده الكوميديا ديلارتي وإنجازات ماكس راينهاردت على صعيد التقنيات المسرحية. وقسم منهم مثل رودولف بينكا ولانفهوف وشتاين عملوا في تدريس التمثيل، فخرجوا دفعات متتالية من الممثلين معتمدين على نظرية بريشت. وهذا ما لمسناه بشكل مباشر عندما زار رودولف بينكا دمشق مرتين، ودرس في المعهد العالي للمسرح. وعلى صعيد التأثير بريشت كمؤلف مسرحي هناك هاينر مولر وبيتر هاكس وماكس فون دير غرون؛ الذين أثروا المسرح الألماني المعاصر بأعمال كان وما زال لها كبير الأثر بالنسبة للجمهور الألماني عامة.

أما خارج ألمانيا وفي أوربة الشرقية تحديداً فقد كانت أعمال بريشت غير مرغوب بها؛ لأن شخصياته لا تتفق مع مفهوم البطل الإيجابي الذي روجت له الواقعية الاشتراكية الجدلانية، ومع ذلك فقد لاقت أراؤه صدى لافئاً لدى ناقد وباحث مسرحي كبير مثل إيليا مرادكبي الذي ترجم بعض أعماله النظرية ومسرحياته الأخيرة. وقد يعود تفسير غياب تأثير نظرية المسرح الملحمي في الاتحاد السوفيتي إلى غنى تقاليد مسرح أوكوبر مثلاً بتجديدات فلستشكوف وهارخولد لفواغ ستاسلافسكي وللتطورات اللاحقة على أيدي مسرحيين كبار مثل أوحلوبيكوف وبغريموف وإيروس وغيرهم. وإذا توجهنا من الاتحاد السوفيتي إلى اليابان أحد مصادر بريشت الأساسية؛ فنسرى أن المخرج شيدا كوروا الذي سبق أن تتلمذ في ألمانيا على أيدي إرفيس يسكاتور قد نقل تقنيات مسرح بريشت إلى وطنه وقدمه للجمهور الياباني، ثم تبعه المخرج هيرا واتاري؛ فأسس فرقة طوكيو للمسرح أو طوكيو أنسامبل على غرار برلينر أنسامبل واختص بعرض مسرحيات بريشت بأسلوبه الملحمي. أما في الغرب فلان أصداؤه المسرح الملحمي قد وصلت إلى فرنسا خلال زيارة البرلير أنسامبل لبازيس في منتصف الخمسينات، وتركت وراءها أثراً عميقاً في الأوساط المسرحية الفرنسية العريقة، إذ اعتبر التقيص الفكري والفني لمسرح اللعب وللمسرح الوجودي، وتبناه كل من برنار دورت وجان لوي بارو، ورولان بارت في مجلة «المسرح الشعبي»، كما انعكس تأثيره على الكتاب آرمان غاتي وكذلك على الكاتب الإنكليزي جون آردن، أصف إلى ذلك كتاب الناقد الشهير مارتن إسلين عن بريشت ومسرحه الملحمي إلى جانب ترجمة أعماله الكاملة إلى الإنكليزية بشكل متوازٍ مع صدورها بالفرنسية. وهناك

في الولايات المتحدة الأمريكية جمعية تحمل اسم بريشت يرأسها الباحث المعروف ليوبولد غريم، وتصدر كتاباً سنوياً بعنوان «أبحاث في مسرح بريشت».

وبصورة عامة يمكننا أن نقول إن تأثير مسرح بريشت كان واضحاً في معظم أنحاء العالم، الأمر الذي يعكس في المؤتمر السوري الذي عقد في برلين، والذي يشارك فيه باحثون وفنانون مسرحيون من مختلف أنحاء العالم وقد تجلّى هذا التأثير على صعيد تحرير العرص المسرحي من القوالب السائدة، وكذلك على صعيد العمل الدراماتيورجي في تخصيص النصوص وإعدادها وأسلوب العمل داخل الفرقة ومع الممثل، وعلى مستوى استخدام الموسيقى. وهنا علينا ألا ننسى المحرّج الإيطالي المسرحي الكبير جيورجيو ستريلز مدير مسرح ميلانو، والذي توفي قبل سنوات معدودة.

بريشت والكتابة المسرحية العربية

لا شك أن مسرح برتولت بريشت (1898 - 1956) ادي وصل إلينا في البلدان العربية منذ نهاية الخمسينات عبر طريق ترجمة بعض مسرحياته وكتابه النظرية، قد ترك أثراً واضحاً على حركة المسرح العربي، خاصة بعد هزيمة حزيران/يونيو 1967 التي سببت صدمة هائلة للشعب العربي عامة، والمنعطف خاصة، عندما تهاوت دعاوى الإعلام العربي، وتجلت حقائق طسعة الساحة مع العدو الصهيوني واضحة، فاستيقظ وعي المثقف على واقع مرير كان مستتراً بأكاديب الإعلام ومعالجاته الفارغة من أي محتوى مستند إلى الوقائع عند هذا المنعطف في حياة الإنسان العربي، وحول الوسائل وأشكال التعبير التي تنقله إلى حيز التأثير المباشر على الصعيد السياسي والاجتماعي والفكري، وحول كيفية شكله أو تأميمه لوعي جديد بالواقع الجديد.

ولما كان المسرح من دوا الأجناس الأدبية الأخرى يتميز بحساسية العلاقة المباشرة بين المرسل والمتلقي، بين الممثل على الحشّة والجمهور في الصالة خلال العرص المسرحي، بحث تحقق رسالة العرص المسرحي عبر صياغتها ومعالجتها الإخراجية والأدائية هدفها أنبأ في الجمهور، وليس كحال القصيدة والقصة والرواية والمقالة المقروءة فرداً، فقد اتجه العديد من الأدباء العرب للكتابة للمسرح الذي كان موجوداً على المستوى الفني في بعض العواصم العربية، دون أن يحقق أثراً اجتماعياً أو سياسياً ملموساً. ومن بين هؤلاء الأدباء في سورية على صعيد الذكر لا الحصر محمد الماغوط

وممدوح عدوان وفرحان بلبل؛ الذين رفلوا الكتاب المسرحيين المتواجدين على الساحة أصلاً بزخم جديد، ومن حقق منهم نضج الوعي السياسي الاجتماعي والأدوات الفنية استمر، ومن قصر توقفه.

لم يتوفر في تجارب المسرح العربي الفتى آنذاك ما يسعف المسرحيين في تناول ومعالجة القضايا الراهنة الملحة مضموناً وشكلاً، فالتفتوا إلى مسارح العالم بحثاً عن النموذج الذي يمكن التعلم من تجربته والافتداء به أو اقتباسه أو تعريبه، فوقعوا على بريشت الذي كان تأثير مسرحه كبيراً في أورة منذ الخمسينيات وتعود أسباب اللقاء مع مسرح بريشت إلى أمور عدة، منها أنه مسرح سياسي اجتماعي بامتياز، مع الشكل الفني الجديد اللافت للظفر، والاهتمام الأوروبي الكبير بمسرحه من قبل أسماء فنية لامعة مثل برنار دورت وجان فيلار في فرنسا وجورجيو ستريلر في إيطاليا، إلى جانب الناقد الإنكليزي الشهير مارش إلسل الذي ألف كتاباً حول مسرحه. كما أن توفر ترجمات أعمال بريشت لمسرحه واسطوره إلى الفرنسية والإنكليزية والإيطالية ثم إلى الروسية قد لعب دوراً كبيراً في ذلك، خاصة وأن اللغتين الأخيرتين المنتشرتين في الوطن العربي كانتا الفرنسية والإنكليزية، أما تأثير اللمعة الروسية ومسرحها فقد أتى لاحقاً بعد عودة بعض درسي الأدب والمسرح في الاتحاد السوفييتي إلى أوطانهم.

إن مسرح بريشت يستند، كما أسلفنا، إلى نظرية متكاملة في التأليف والتمثيل والإخراج والديكور والأزياء والإضاءة أي في عناصر العرض المسرحي كافة. وهذا العجايب الفني يستند بدوره إلى موقف فكري متكامل من العالم ينبع من الماركسية. ومن هنا يصعب التأثير بمسرح بريشت بصورة إبداعية، إن لم يتم التعرف على نظريته في تكاملها فكرياً وفنياً مع توفر الوعي بكيفية الاستفادة منه محلياً في ظروف واقع مغاير، ثقافياً وسياسياً واقتصادياً واجتماعياً، وتحاء جمهور يحمل ذائقة جمالية مختلفة. واللافت للنظر هو أن بريشت منذ بداياته لم يكن يؤمن بالعبقريّة الفردية في المسرح، وإنما بأسلوب العمل الجماعي مع معاوناته ومعاونيه في الكتابة ومع الملحنين الموسيقيين ومصممي الديكور والأزياء. وكثيراً ما كان يعدل في نصوصه خلال التمرينات بناء على آراء الممثلين ومعظم مسرحياته تحمل أسماء معاوناته إلى جانب اسمه مثل إليزابيث هاوبتمان وروث برلاو ومارغريت شتتين وواجبات فريق لعمل لديه تمتد من البحث السياسي الاقتصادي الاجتماعي إلى الترجمة والمشاركة في

الصياغة التأليفية فكرياً ولغوياً. وهذا ليس سرّاً كما يزعم البعض، حاول بريشت أن يخفيه، بل هو معلن في طبعات مسرحياته ومذكرات من عملوا معه وعاشوه.

ولكي نحلل عملية التأثير مسرح بريشت في بعض البلدان العربية كسورية ولبنان ومصر، لا بد من تناول طرق التواصل التي تم عبرها هذا التأثير الذي يحمل وجهين واضحين، أولهما سلبي وثانيهما إيجابي. لقد تم ترجمة عدد من مسرحيات بريشت وعدد قليل جداً من كتاباته النظرية إلى العربية عن طريق اللغات الألمانية والإنكليزية والفرنسية، وقسم من هذه الأعمال ازدوجت ترجماتها عن اللغة نفسها، كما في حال «الاستثناء والقاعدة»، أو عن لغتين كما في حال «حياة غالييلو غاليليه» مثلاً. وفي معظم الحالات قام بالترجمة أناس غير مختصين بالمسرح، ولا يعرفون عن بريشت إلا السزر اليسير، فظهرت غالبية هذه الترجمات بعيدة عن روح الأصل، أو غريبة عن خصوصية اللغة المسرحية، كما في حال ترجمات الدكتور عبد الرحمن بدوي، التي لم ترَ النور على أي من خشبات المسارح العربية ومن هـ تولد لدى المسرحي والفنّان العربي انطباع عميق بأن مسرح بريشت حاف بارد لا يحرك المشاعر، بل يخاطب العقل الألماني. وهذه الفكرة الأخيرة روجت لها بعض المقالات التي تسم عن جهل مدق بكتابات بريشت مؤكدة أن اعراض شائع بين مهجري بريشت وستانسلافسكي في التعامل مع الممثل وكيفية أدائه للدور. ويذكر على سبيل المثال حادثة الاستبدال بترجمة بدوي ترجمة صلاح جامين عن الإنكليزية في المسرح القومي في مصر عند تقديم «دائرة الطباشير القوقازية». أما ترجمات عبد الغفار مكاوي فقد جاءت في بعض الأحيان تأويلية تصالحية، كما في حال «السيد بونتيلا وتابعه ماني» فشوهت مقولة نص بريشت. وأليس مدعياً أن تكون ترجمة «روى سيمون مانشار» نقلاً عن النص المعد للمسرح الفرنسي بدلاً من نص بريشت الأصلي، دون الإشارة إلى ذلك؟

إلى جانب هذا كله فإن المسرحي العربي الذي لا يجيد الإنكليزية أو الفرنسية لم يستطع الاطلاع على مؤلفات بريشت النظرية في المسرح، إذ لم يترجم منها إلى العربية سوى مقالات متفرقة حتى نهاية السبعينيات، ولهذا كان استيعابه للمسرحه قاصراً إن لم نقل مشوهاً. لكن بريشت كان قد أصبح موضة لدينا كما حدث مع المسرح الوجودي ومسرح العت، فظهرت ها وهناك بعض الكتابات مقلدة لترجماته إلى العربية، ناقلة عنه استخدام الراوي وقطعه للحدث الدرامي أو تدخله فيه، أو خطاب الممثل المباشر إلى الجمهور، أو استخدام الأغاني، أو نزول الممثلين إلى الصالة

والاختلاط بالجمهور، وفي ظلها أن هذا هو مبدأ التفرغ البريشتي فقط؛ وبالتالي فإن هذه المحاولات المقلدة لم تأخذ عن بريشت سوى تقنية مسرحية معزولة عن توظيفها الصحيح في السياق الفكري والفني للنص والعرض على حد سواء. أضف إلى ذلك ظاهرة تقليد المقلدين وهي الحالة الأشد سوءاً. ولما كانت كل موضة طارئة محكومة بالزوال، لعدم قدرتها على التأسيس لما هو أصيل وعفيد، فقد أفلتت موجة تقليد بريشت مع نهاية السبعينات؛ وهذا هو الوجه السلبي للتأثر بمسرح بريشت. ولكن خلال الفترة نفسها وجدت هناك سبل أخرى للتأثر والاستيعاب المبدع لبريشت لدى عدد من المسرحيين العرب الذين درسوا المسرح في الغرب أو الشرق، واطلموا على أعماله في ترجمات موثوقة، ورأوا بعض مسرحياته بإخراج فنانين اطلقوا من مفاهيم بريشته بل وطوروها وفق خصوصية ظروفهم وجهودهم. وكان هناك بعض المسرحيين الذين يجيدون الفرنسية أو الإنكليزية، وسنحت لهم أكثر من فرصة للاطلاع على تجارب بريشت في مسرحه فريزر أساميل بعد وفاته أو في مسرح أوريسا أخرى. وفي كلا الحالين كان هؤلاء من حيث الانتماء **الفكري ماركسيين**، ويمتلكون ثقافة واطلاعاً أدبياً ومسرحياً واسعاً، مما أهلهم للولوج إلى عوالم بريشت من الباب العريض ولهضم أسس وتطورات مسرحه في سافه وطردها التاريخي، ولم يخلطوا بين مراحل الإبداعية ويقفروا بينها، بل استوعبوا أسباب ظهوره ثم تجاوزه مرحلة معينة، رابطين بين الكتابة المسرحية والنظرية والممارسة العملية للإخراج، إلى جانب مواقفه من الظواهر المسرحية والسياسية والاجتماعية، فأدركوا سلم تطوره من المرحلة المبكرة إلى التعليمية فالمحمية فالجدلية، وكذلك حقيقة علاقته بستانسلافسكي وما يرخولد وفاغنانوف وشكسبير وفرانسوا فيون وجلدانوف ولوكاتش، ففهموا لماذا لم يطرح بريشت في مسرحياته مثال البطل الإيجابي كما طالبت به الواقعية الاشتراكية المؤطرة. ومع كل هذا جاءت أعمال هؤلاء المسرحيين العرب منذ مطلع السبعينيات متباعدة في أدوات تعبيرها وبنياتها الفنية، رغم اتفاقها من حيث الأسس الفكرية والسياسية.

في الدورة الثالثة لمهرجان دمشق المسرحي عام 1971، وخلال الندوة الفكرية التي انعقدت على هامشه قام جندل هام بين السوري سعد الله ونوس واللبناني حلال خوري حول الهوية السياسية للمسرح الذي يحتاجه العرب في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخهم، شارك فيه عدد كبير من المسرحيين العرب المساهمين في تلك الدورة. وقد رأى ونوس آنذاك أن مصطلح المسرح السياسي بمفهوم إرفين بيسكاتور فضفاض لا

ينسجم مع مهمات المرحلة، إذ أن كل مسرح هو من موقعه سياسي، حتى وإن لم يعلن ذلك، وطرح ونوس بدلاً عنه مصطلح «مسرح التيس» الذي عليه أن يؤسس لدى المسترح المعاصر نوعي جديد. ونحقق ذلك لا بد للمسرحي من معرفة جمهوره وسر حليته الثقافية والاجتماعية والسياسة ودافئته الفنية، لكي لا يبقى علامة استفهام مجهولة الهوية، فتضيق الرسالة الفكرية الفنية التي ينبغي للمسرحي تسريبها إليه بهدف التأثير فيه. ومن هنا تحديداً عاد ونوس إلى تجربة الرواد العرب في منتصف القرن التاسع عشر، فدرس بعمق محاولات تحذيرهم للفن المسرحي في التربة العربية، وعرف كيف يوائم ما بين إيجازاتهم وما يمكن الاستفادة منه من مسرح بريشت للبشة السورية في الظروف الراهية. وإذا استعدنا في ذاكرتنا مسرحيات ونوس منذ السبعينيات، مثل «سيرة مع أبي خليل القباني» و«مغامرة رأس المملوك جابر» و«الملك هو الملك»، بل حتى بعض مسرحياته الأخيرة، مثل «ممنمات تاريخية» و«ملحمة السرايب» و«طقوس الإشارات والتحولات» لأذكر كم مدى استيعابه الإبداعي لمسرح بريشت، ومدى اتدغمه كذلك في نية مجتمعه العربي، وذلك من خلال النية المضممة والحكاية أو الأمثلة، والتأكيد على التأثيرية وسبب النص المسرحي التي تكمل عمل الارتجال في عملية الإخراج. وقد أرفق ونوس كتاب المسرحية بمجموعة مقالات بصرية جمعها ونشرها تحت عنوان «هو مسرح عربي حديث» أوضح فيه مرافقه من فن المسرح ودوره الاجتماعي كما ساهم من خلال «محنة المسرحية» وغير مراجعته لعدد من ترجمات بريشت إلى العربية في تصحيح صورة هذا الفنان بالنسبة للقارئ العربي.

أما خلال خوري فقد ظهر منذ مطلع السبعينيات في بيروت كمخرج ومؤلف مسرحي في ان معاً، فجمع بذلك ناصيتي الإبداع في شخص واحد، كما هو الحال عند بريشت تفرساً، فلم يكنف بإخراج مسرحياته، بل قدم أعمالاً لبريشت كان لها كبير الأثر في حركة المسرح اللبناني حينذاك؛ ومن لا يذكر اططوان كرباج في دور أرتورو أوي؟ هذا الديكتاتور الذي يصعب إيقافه عند حله، حسب العنوان الأصلي للمسرحية. أما بصمة بريشت في مؤلفات جلال خوري فقد كانت حلية لا تخطئها العين، سواء في «وايزمانو من غوري وشركاه» أم في «سوق الفعالة» وغيرها، بل وحتى في «الرفيق سجعان»، آخر أعماله ضمن هذا الاتجاه، التي قدمت بالألمانية على مسرح مدينة روستوك في ألمانيا الديمقراطية. لقد حاول جلال خوري في جل أعماله أن يزلج بين بيسكاتور وبريشت بنية تحقيق الأثر السياسي انياً في الصالة، وتفعيل الجمهور وحشه

على اتخاذ موقف مما يجري حوله على الصعيد السياسي. كما دعم من موقعه كمدن مسرحي شهيراً آنذاك إصدارات دار الفارابي لترجمات بريشت الجديدة، محططاً لنشر مؤلفاته الكاملة، إلا أن ظروف الحرب الأهلية اللبنانية أعاقَت هذا المشروع واللافت للنظر في الموقف من اللغة المسرحية بين وبوس وخوري هو تمني الأول للعبودية الفصحى وتوجه الثاني نحو الدلجة اللبنانية.

أما في مصر، البلد الذي تلقى الأصدقاء الأولى لمسرح بريشت منذ نهاية الخمسينيات وترحم الكثير من أعماله إلى جانب نشر الكثير من الدراسات عنه من مواقع موابلة ومعارضة على حد سواء، فقلما نثر على كاتب بارز تحلت في مسرحياته تأثيرات بريشت، إلا إذا اعتبرنا النسبة الملحمة في مسرحيات نجيب سرور الشعرية مثل ثلاثية «ياسير وبهية - أه يا بلبل يا قمر - أه يا بلد» و«أوبرا الشحاتين» دلالة غير مباشرة على تأثيره. مسرح بريشت الشعري في إطار توجهه الوطني ذي الصعقة البصرية وفي الوقت نفسه نجد المحرّج كمال عبد حريج عبد ربا، يسي، فهم مسرحيات بريشت المعكّرة مثل «بعل» و«طول في الليل» وفي «أدغال المدن» مصفاً لها ضمن التيار التعبيري الأوربي، رغم أنها تمثل موقف بريشت المتحدّ لمفكر وليس سمسرين في ألمانيا، نظراً لأن هذا التيار قد وجد العنصر الفردية المعروفة عن ظروف التاريخ والبيئة. كما نجد مخرجاً آخر هو سعد اردن الذي درس في إيطاليا، وأطلق هناك على تجارب جورجيو ستريلر في «بيكونونيابرو ميلانو» يحاول في بعض أعماله الإخراجية استلهاً منهج بريشت في الإخراج والتمثيل، ولكن دونما جناح ملحوظ، إذ يستحيل أخذ الجزء نيابة عن الكل.

لسنا هنا بصدد الدفاع عن بريشت وفنه المسرحي، فهو لا يحتاج إلى ذلك؛ إلا أن اهتمام ألمانيا الموحدة بالاحتفال بمتوينة في العاشر من شاط/أغسطس 1998 إلى جانب الاحتمالات الأخرى في مختلف أنحاء العالم تدل بلا شك على أهمية موقعه كأديب ومسرحي ومفكر. وما النسخة الإعلامية التي أثارها كتاب الأمريكي جون فوجي «بريشت وشركاه» إلا فقاعة سوق تحاري يبحث عن مناسبة للربح السريع.

في كتابه الهام «المساحة المارغة» قال المحرّج البريطاني الشهير بيتر بروك ما معناه: «لا يسعنا فهم واستيعاب المسرح في العالم بعد الحرب العالمية الثانية دون وقفة متأنية عند مسرح بريشت».

خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة

عن كتاب: «في الواقعية»، تأليف برتولت بريشت

إن من يريد اليوم مكافحة الكذب والجهل، ومن يريد كتابة الحقيقة عليه في الحد الأدنى أن يتقلب على خمس صعوبات، عليه أن يتحلى بالجرأة على كتابة الحقيقة رغم أنها تضطهد في كل مكان؛ وأن يمتلك الذكاء للتعرف عليها رغم أنها تخفى في كل مكان؛ وأن يملك فن استخدامها سلاحاً، وأن يكون قادراً على الحكم باختياره أولئك الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة؛ وأن يمتلك الدهاء لنشرها بين هؤلاء. إن هذه الصعوبات جسيمة بالنسبة للذين يكتبون تحت سيطرة النازية، ولكنها تشمل أيضاً الملاحقين والفارين، وحتى أولئك الذين يكتبون في البلدان التي تسود فيها الحرية البورجوازية.

1.

الجرأة على كتابة الحقيقة

يبدو من البديهي أن على الكاتب كتابة الحقيقة، بمعنى أن من واجبه ألا يضطهدها أو يخفيها، وألا يكتب شيئاً كاذباً، عليه ألا ينحني أمام الأقوياء، وألا يخدع الضعفاء، إنه لمن الصعب جداً طبعاً ألا ينحني المرء للأقوياء، وحدايق الضعفاء يكسب المرء امتيازات كبيرة. فقدان إعجاب أصحاب الملكية يعني التدرل عن الملكية. والتخلي عن أجر عمل منجز يعني، في ظروف ما، التخلي عن العمل، وغالباً ما يعني رفض المجد لدى الأقوياء رفضاً للمجد كلية. وهذا بحاجة لجرأة. إن الزمن الذي تسود فيه ذروة الاصطهاد، هو الزمن الذي يكثر فيه الحديث عن الأشياء العظيمة والسامية. وفي مثل هذا الزمن تصبح الجرأة ضرورية للتحدث عن الأمور البسيطة والصغيرة، كطعام الكادحين وسكنهم، وفي خضم الصراع العارم تصبح التضحية القضية الرئيسية. عندما يغمر الملاحون بالثناءات، يكون من الجرأة التحدث عن الآلات والأسملة الرخيصة التي تسهل عليهم عملهم، عندما يكون من الجرأة أن يسأل: عما إذا لم يكن الجوع والجهل والحرب سبباً في وجود كائنات مشوهة بصورة رهبة. والجرأة ضرورية أيضاً لقول الحقيقة عن الذات، عن المهزوم. كثير من الملاحقين يفقدون القدرة على إدراك أخطائهم. وتبدو لهم الملاحقة كأبشع أنواع الظلم. ويما أن الملاحقين هم الذين يقومون بالملاحقة، فهم لذلك أشرار، أما الملاحقون فسبب ملاحقتهم هو طبيعتهم. لكن هذه الطيبة ضربت وهزمت ومنعت، ولهذا فإنها كانت طيبة ضعيفة سيئة غير صامدة

وغير أهل للنقطة، فالضعف ليس صفة خاصة بالطيبة ككون البلبل خاصاً بالمطر. فما يحتاج قوله إلى جرأة هو أن الطيبين قد هزموا بسبب ضعفهم لا بسبب طيبتهم بالطبع يجب أن تكتب الحقيقة في صراعها ضد اللا حقيقة، ويجب ألا تكون شيئاً عاماً، ربيعاً وقابلاً للتأويل. فاللا حقيقة هي بالتأكيد نتيجة لهذا العام، الربيع والقابل للعديد من التأويلات. وعندما يقال إن أحدهم قد قال الحقيقة، فهذا يعني مبدئياً أن البعض أو الكثير أو واحداً فقط قد قال شيئاً آخر، كذبة، أو شيئاً عاماً، أما هو فقد قال الحقيقة، قال شيئاً عملاً، فعلياً، غير قابل للدحض، قال جوهر القضية.

إن الاحتجاج على سوء العالم وعلى انتصار الشراسة بشكل عام، والتهديد بانتصار الفكر في ذلك الجزء من العالم حيث ما زال هذا مسموحاً به، كل هذا لا يحتاج إلى القليل من الجرأة. هناك الكثير ممن يظهرون، وكأن المدافع موجهة نحوهم، في حين أن الموجه نحوهم هو فقط مناظير الأوبرا. إنهم يرفعون حاجزهم مطالبينهم في عالم من الأصدقاء والناس المسالمين إنهم يطالبون عدالة عامة، لم يفعلوا شيئاً من أجلها أبداً؛ ويطالبون بحرية عامة، من أجل الحصول على جزء، من عبيدة سبق وأن اقتسموها منذ مدة طويلة. الحقيقي من وجهة نظرهم هو فقط ما يبدو حميلاً ولكن عندما تكون الحقيقة عملية رياضية أو شيئاً جافاً، وثائقاً، شيئاً يحتاج بلوغه إلى جهد ودراسة، فإنها بالنسبة إليهم لا حقيقة، لا تحدر ولا تولد لشوة إليهم لا يمتلكون من صفات من يقول الحقيقة سوى المظهر الخارجي إن الشفاء معهم هو أنهم لا يعرفون الحقيقة.

2.

ذكاء التعرف على الحقيقة

بما أن كتابة الحقيقة أمر صعب، لأنها تضطهد في كل مكان، تعتقد الأغلبية أن كتابة الحقيقة أو كتابتها مسألة صعبة، واعتقادها هذا أمر يحتاج إلى جرأة، فقط. لكنها تنسى الصعوبة الثانية، صعوبة العثور على الحقيقة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستخفاف بمسألة العثور على الحقيقة. ليس من السهل مبدئياً أن نجد الحقيقة الجديدة بالقول. فمثلاً، الآن، وعلى مرأى من العالم أجمع، تغرق دول العالم تحضره دولة بعد أخرى، في أشنع أنواع البربرية. ويعلم الجميع في هذا المجال أن الحرب الداخلية التي تنفذ بأرهاب الوسائل يمكن أن تتحول بين ليلة وصباحها إلى حرب خارجية، قد تترك هذا الجرم من العالم ورامها أنفاً على أنقاض. هذه حقيقة لا شك فيها، ولكن هناك طبعاً حقائق أخرى. فمثلاً، ليس من الكذب في شيء أن يقال إن للكرسي مساحة للجلوس وإن المطر يهطل من الأعلى نحو الأسفل. كثير من الأدباء

يكتبون حقائق من هذا القبيل. ومثلهم في هذا مثل الرسامين الذين يعطون جذران السفى العارقة بلوحات طبيعة صامتة. إن صعوبة الأولى لا تسري عليهم، ومع هذا فهم يتمتعون بصمير جند إهم يتابعون رسم لوحاتهم بعيداً عن تأثير نفوذ الأقوياء، ولكن في الوقت نفسه أيضاً بعيداً عن صراخ المعتصين. إن فقدان سلوكهم لأي معنى يولد في أنفسهم بالذات تشاؤماً عميقاً يبعوه بأسعار مرتفعة، في حين أن هذا التشاؤم قد يكون في الواقع أكثر ملاءمة لآخرين، بمقارنتهم مع هؤلاء الأساتذة وهذه المبيعات. ومع هذا فليس من السهل أسداً إدراك أن حقائقهم هي من فصيلة حقائق الكراسي والمطر، لأن صدامها عادة سدى وكأنه صدق حقائق عن قصايا مهمة. فالتشكيل الفني يتجسد بإكساب شيء ما أهمية ما

ولدى إيمان النظر فقط، يدرك الإنسان أنهم لا يقولون سوى: «الكرسي هو الكرسي» و: «ليس في وسع أي كس أن يفعل شيئاً ضد حضور النمر نحو الأسفل».

إن هؤلاء لا يجدون الحمية الجديدة يقول. هي حس أن آخرين مهمكين فعلاً بالواجبات الأكثر إلحاحاً، لا يجدون أصحاب السلطة ولا نفير، ومع هذا فهم غير قادرين على العثور على الحقيقة إن م يتقصهم هو المعرفة وهم منحمن بالمعتقدات الغيبية القديمة والأحكام المسبقة الشهيرة التي صمعت في الأزمان العابرة بشكل جميل والعالم من مصورههم ساع النقص، وهم لا يعرفون الوقائع ولا يدركون العلاقات وبالإضافة للمعتقدات، هناك ضرورة للمعارف المكتسبة وللأساليب المدروسة إن كل الكتاب في هذا العصر، عصر التعميدات والبيانات الكثيرة، بحاجة لمعرفة المادة الديالكتيكية والاقتصاد والتاريخ ويمكن الحصول على هذه المعرفة من الكتب وعن طريق المشاركة العملية، هذا إذا توفرت الجدية الضرورية إن بمقدور الإنسان كشف الكثير من الحقائق بطريقة أكثر سهولة، وذلك يكشف أجزاء أو حواشٍ منها تقود للعثور عليها كلها. إذا أراد الإنسان أن يحسب فلا بأس بطريقة ما، ولكن بمقدوره أن يحذ الحقيقة دون طريقة، بل وحتى دون بحث. ولكن الإنسان لا يصل بطريق المصادفة لعرض الحقيقة بحيث يعرف الناس، بناءً على هذا العرض، كيف عليهم أن يتصرفوا. إن أولئك الذين لا يدبون إلا الوقائع الصغيرة لا يستطيعون جعل هذا العالم قابلاً للتعامل معه ولكن ليس للحقيقة من هدف آخر سوى هذا. لذلك فإن هؤلاء الناس غير أكفيا للتصدي للمطالبة بكتابة الحقيقة.

إذا كان إنسان ما مستعداً لكتابة الحقيقة وقادراً على التعرف عليها، تبقى أمامه ثلاث مصاعب.

3.

فن استخدام الحقيقة كسلاح

يجب أن يقال الحقيقة بسبب نتائجها المنشقة عنها من أجل تحديد الموقف، وكمثال على حقيقة لا تبتق عنها أية نتائج، أو تستق عنها نتائج مغلوبة، يمكن ذكر الرأي الشائع بأن بعض البلدان تسودها أوضاع سيئة ناتجة عن البربرية. وتبعاً لهذا الرأي تكون النازية موجة من البربرية اجتاحت بعض البلدان بقوة الطبيعة.

وتبعاً لهذا الرأي تكون الفاشية سلطة جديدة نالته إلى جانب (وفوق) الرأسمالية والاشتراكية؛ وتبعاً لهذا الرأي يمكن ليس فقط للحركة الاشتراكية بل للرأسمالية أيضاً أن تستمر دون العاشية. إن هذه طبعاً مقولة فاشية، أي اسلام أمام الفاشية. إن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الرأسمالية، وهذه هي شيء جديد وقديم في الوقت نفسه

فالرأسمالية لا توجد في الدور العاشية إلا شكلها العاشي، ولا يمكن الكفاح ضد الفاشية إلا كشكل من أشكال الرأسمالية، فأنشد أشكائها رعباً ووقاحة واضطهاداً وخداعاً.

فكيف يريد أحدهم أن يقول الحقيقة عن العاشية التي يعاديا إذا كان لا يريد قول أي شيء عن الرأسمالية التي أسحتها؟ أي شكل عملي يمكن للحقيقة أن تأخذ؟

إن مثل من يهاض الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية، ومن يتأسف على البربرية وليدة البربرية، مثله كمثل من يريد أكل حصة من الخروف، ولكن دون أن يذبح الخروف. يريدون أكل الخروف، لكنهم لا يريدون رؤية الدم. ويمكن إرضاؤهم بأن يعمل الجرار يذبه قبل أن يقدم لهم اللحم إنهم ليسوا ضد علاقات الملكية التي تنتج البربرية، إنهم ضد البربرية فقط. إنهم يرفعون أصواتهم ضد البربرية، وهم يفعلون هذا في بلدان تسود فيها علاقات ملكية مشابهة، لكن الحرارين هناك ما زالوا يعسلون أيديهم قبل تقديم اللحم.

قد يكون للاتهامات الصريحة ضد الإجراءات الهمجة تأثير لفترة قصيرة، طالما بقي المستمعون يعتقدون بأن مثل هذه الإجراءات لن تأخذ طريقها إلى بلدانهم. وما زالت الديمقراطية تقدم لهؤلاء الخدمات التي يلجأ الآخرون إلى العنف لتحقيقها، كضمان ملكية وسائل الإنتاج مثلاً. إن احتكار المعامل والمناجم والأراضي يسبب في كل مكان

أوضاعاً بربرية؛ لكن هذا على أية حال أقل وضوحاً. فالبربرية لا تتوضح إلا عندما لا يعود من الممكن حماية الاحتكار إلا بالعنف المكشوف فقط.

هناك بعض البلدان التي ليست في حاجة بعد، بسبب الاحتكارات البربرية، إلى التخلي حتى عن الضمانات الشكلية في بلد يسوده القانون، ولا عن نعم كالفرن والفلسفة والأدب، وتتصف هذه البلدان بنوع خاص من المتعة لزوارها الذين يكبلون التهم لدولهم بسبب تخليها عن مثل هذه النعم التي سيستفيدون منها في الحروب المرتقبة؛ فهل على الإنسان أن يقول إن هؤلاء قد وجدوا الحقيقة، عندما يطالبون مثلاً بأعلى صوتهم: بحرب لا رحمة فيها ضد ألمانيا، «لأنها موطن الشر الحقيقي في هذا العصر، فرع من الجحيم ومرتع للمسيح الدجال»؟ الأولى بالإنسان أن يقول: إن هؤلاء الناس حمقى، ضعفاء، ومضنون. فنتيجة هذه الثروة ستعني إثناء هذا البلد كله وبجميع سكانه، فالغارات السامة لا تتقي المنيبين عندما تعتك بالشر.

إن الإنسان المتهور الحاحل بالحقيقة، يمرر عن نفسه شكل عام مفخم وغير دقيق. إنه يثرثر بكلام لا معنى له عن «ألمة ألمانيا وينيب» «ألمة شر»، فلا يدري السامع في أفضل الأحوال ما الذي يجب عليه أن يفعله. هل يقرر ألا يكون ألمانيا؟ هل يختفي الجحيم إذا كان هو طيباً؟ إن الكلام الدائر حول البربرية التي هي ولبة البربرية، له الطابع نفسه أيضاً. فربما لهذا الكلام تأتي البربرية من البربرية، وسنهي عن طريق التسامي الأخلاقي الناتج عن الثقافة. إن هذا التعبير مضطرب في العمومية، لا يدفع على العمل، وهو في الأساس غير موجه لأحد بالتحديد.

إن تفسيرات من هذا القبيل لا تكشف سوى حلقات قليلة من سلسلة الأسباب، وهي تكسر قوى محركة معينة كقوى لا يمكن التحكم بها. وإنها تطوي على ظلام حالك يخفي القوى المسببة للكوارث، وقليل من السور يكشف للعبان أناساً مسؤولين عن الكوارث! نحن نعيش في عصر مصير الإنسان فيه هو الإنسان نفسه.

إن الفاشية ليست كارثة طبيعية؛ يمكن إدراكها من «طبيعة» الإنسان. وحتى فيما يتعلق بالكوارث الطبيعية؛ هناك تفسيرات جذيرة بالإنسان لأنها تستصرخ فيه قوة النضال.

كان باستطاعة الإنسان أن يرى في كثير من المجلات الأميركية صوراً للزلازل الكبير الذي بزل بيوكوهاما تبدو المدينة فيها كأكوام من الأنقاض. وكتب تحت هذه الصور «لقد صمد المولادة، وفعلاً، إن من لم ير من النظرة الأولى سوى الأنقاض، سيرى الآن - وقد لفت التعليق نظره - بعض العمارات العالية التي صمدت. إن أهم التفسيرات التي

يمكن للمرء أن يقدمها حول الزلزال هي تفسيرات المهندسين المدنيين التي تدرس تحرك التربة وقوة الصدمة والحرارة المتصاعدة وأشياء أخرى تؤدي جميعها إلى تصميمات يمكنها أن تقاوم الصدمة. إن من يريد وصف الفاشية والحرب والكوارث الكبيرة التي هي ليست كوارث طبيعية يجب عليه أن يوجد حقيقة عملية ومفيدة. يجب أن يكشف أن سبب هذه الكوارث التي تصيب الجماهير العاملة التي لا تملك وسائل إنتاج، هو مالكو هذه الوسائل.

إذا أراد الإنسان كتابة الحقيقة بشكل ناجح عن الأوضاع السيئة، فيجب أن يكتبها بحيث يمكن التعرف على أسبابها التي يمكن تجنبها. فعندما تدرك هذه الأسباب يصبح النضال ضد الأوضاع السيئة ممكناً.

4.

القدرة على الحكم لدى اختيار الذين تصحب الحقيقة في أيديهم فعالة

نتيجة للعادات المسماة منذ مئات السنين في حفل الحارة بالإنتاج الكتابي في سوق الأفكار والعروض الوضعية، وذلك بإبعاد الكاتب عن الاهتمام بمصير ما يكتبه اعتقد هذا الكاتب بأن ربه أو مكلّمه بالعمل أو وصفه سورج المادة المكتوبة على الآخرين. فقل: أنا أتكلّم، ومن يريد أن يسمع، سمعي لكي الحقيقة هي أنه تحدث، أما من استمع إليهم، فهم القادرون على الدفع لم يسمع صحيح ما قال، ومن استمع، لم يرغب بسماع كل ما قيل لقد قل الكثير حول هذا الموضوع، ومع هذا فإنه أقل من قليل؛ وأريد أن أؤكد هنا على أن عملية «الكتابة لإنسان ما» قد تحولت لعملية «كتابة». فلا يمكن للإنسان أن يكتب الحقيقة فقط، بل يجب أن يكتبها لإنسان ما يستطيع أن يعتمد عليها لعمل ما إن التعرف على الحقيقة عملية مشتركة بين الكاتب والقراء. ولكي يكتب الإنسان شيئاً جيداً، يجب عليه أن يحسن الاستماع وأن يسمع ما هو جيد. يجب أن نقال الحقيقة بحساب وأن نسمع بحساب. ومن المهم بالنسبة لنا، نحن الكتاب أن نعرف لمن نكتب الحقيقة، ومن الذي يخبرنا بها.

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع السيئة للذين يعانون من أشدّها سوءاً ويجب أن نعرفها منهم. يجب ألا يخاطب الإنسان أناساً من عقيدة معينة، بل عليه أن يتحلى إلى أولئك الذين تسع عقيدتهم من وضعهم. يجب أن يتعبر المستمعون إليكم دوماً! ومن الممكن مخاطبة حتى الجلادين عندما يتوقف الدفاع عن عمليات الإعدام أو عندما يتجاوز الحظر الحد. لقد كان فلاحو منطقة بافاريا ضد أي انقلاب، ولكن عندما طال

أمد الحرب وعاد الأبناء لبيوتهم ليجدوا ألا مكان لهم في سوتهم؛ صار من الممكن كسب الفلاحين لصالح الانقلاب.

إنه لمن المهم بالنسبة للكتاب أن يحددوا الصوت الملائم لقول الحقيقة. عادة يسمع الإنسان صوتاً ناعماً متألماً عن أناس ليس بإمكانهم إبداء فتاة إن من يعيش البؤس ويسمع صوتاً كهذا فإنه سيزداد بؤساً. إن من يتحدث هكذا قد لا يكون عدواً، لكنه بالتأكيد ليس رفيق نضال. الحقيقة أمر حربي. إنها لا تكافح الكذب فقط، بل تكافح أيضاً ضد من ينشروه.

5.

دهاء نشر الحقيقة بين الكثيرين

إن الكثيرين من المخوريين يكونهم يمتلكون الجرأة على قول الحقيقة، ومن السعناء بالحصول عليها، وربما من المتعبين نتيجة الجهد الذي كلفهم جعلها قابلة للتناول، ومن المستظريين صارع العصر تسجل من مدافعون عن مصانحهم، كل هؤلاء يعتقدون بأنه ليس من الضروري اللجوء إلى دهاء خاص من أجل نشر الحقيقة وهكذا فإن عملهم يفقد عالباً كل معنوله في مصور كده، عندما كانت الحنسة مصطهده وتموه، كان الناس يلجؤون إلى الدهاء في سبيل شرحها فقد زُف كورنوشوس لانحة رمنية للتاريخ البطولي بأن لجأ فقط إلى تدليس كعب معسه عدلاً عما ورد في النص «لقد أمر حاكم كون بموت الفيلسوف لأنه ظن بكذا وكذا»، وضع كورنوشوس «اعتبال» عوضاً عن بموت وكذلك بدس كيمي «فلس عيلة» بـ «أعدم شعب» في النص «لقد قتل الطاغية فلان عيلة». وهكذا شق كورنوشوس لنفسه طريقاً في عملية تقييم التاريخ.

إن من يستخدم في عصرنا تعبير السكان بدلاً من الشعب وأراضي الإقطاع بدلاً من الأرض، يكون قد توقف عن دعم الكثير من الأكاديب، وذلك بتفريع الكلمات من محتواها العبي المتعص. إن كلمة شعب تعبر عن حركة معينة نحو التوحيد وتشير إلى مصالح مشتركة، ولهذا يجب ألا تستخدم هذه الكلمة إلا عندما تتعلق القضية بعدد من الشعوب، لأنه لا يمكن تصور المصالح المشتركة إلا في حالة كهذه. أما مصالح قطاع معين من الأرض فهي محتلفة ومتنافضة، وهذه حقيقة مصطهده. إن من يستخدم تعبير الأرض، ويصف تأثير لون الحقول ولا تتعلق بحب الإنسان لها ولا بالشاط في العمل فيها، بل تتعلق في المقام الأول بسعر الحبوب وسعر العمل إن الذين يجنون الأرباح من الأرض لسوا هم الذين يجمعون الحبوب منها، وقاعات المورصة لا تعرف رائحة التربة، فهناك نفوح رائحة مختلفة. وعلى العكس تكون كلمة أراضي الإقطاع هي التعبير الصحيح، لأن الإنسان لا يمكن أن يحدد به كثيراً. وفي المكان الذي يسود فيه الاصطهاد

يجب على المرء استبدال كلمة نظام بكلمة طاعة، لأنه من الممكن أن يسود النظام دون حكم، وبهذا يكتسب أصالة أكثر من الطاعة، وبدلاً من كلمة الشرف يفضل استخدام تعبير كرامة الإنسان، فهذا يبقى الفرد موحوداً ضمن حقل الرؤية. أفلا يعرف الإنسان حق المعرفة أي أئدال يقحمون أنفسهم للدفاع عن شرف شعب من الشعوب؟ وبأي تبذير يورع المتحمون الشرف على من يشعهم وهو جائع. إن دهاء كونفوشيوس ما زال قابلاً للاستخدام حتى اليوم لقد بدل كونفوشيوس أحكاماً غير مبررة، بأحداث وبأحكام مبررة. أما الإنكليزي توماس مور فقد وصف في «يوتوبيا» بلداً تسوده أوضاع عادلة. كان هذا البلد مختلفاً كل الاختلاف عن البلد الذي عاش فيه، لكنه كان يشبه كثيراً حتى من ناحية الظروف!

لقد أراد لينين، الذي كانت شرطة القيصر تهدده، أن يصف الاستغلال والاضطهاد النازلين بحزيرة سخالين من قبل البرجوازية. فاستخدم اليابان بدلاً من روسيا، وكوريا بدلاً من سخالين. فذكرت أعمال البرجوازية البائسة جميع القراء بأعمال البرجوازية الروسية في سخالين، لكن العمال لم يسع لأن يباين كبت في حالة عداء مع روسيا. إن الكثير مما لا يمكن أن يكسب في ألمانيا عن نمائيا يمكن أن يقال عن النمسا.

هناك أنواع مختلفة من السبع. يمكن أن يكون السبع:

لقد استطاع فولتير محاربة اعتداد الكنيسة بالمعجزة، بكتب قصيدة مهذبة عن عذراء أورليانز وصف فيها المعجزة التي لا بد وأن حدثت بتفسير بقاء يوحنا عذراء وسط جيش وفي قصر وبين عدد من الرهائن وعس صريع حرائلة أسلوبه وبوصفه لمغامرات جنسية مصدرها حياة الحكام المترفة، عرر فولتير بهؤلاء للتخلي عن دين كان يوفر لهم وسائل تحقيق حياتهم المنحلة. وهكذا خلق فولتير إمكانية وصول أعماله بطرق غير قانونية لأولئك الذين كسب هذه الأعمال من المهم، وكان الأقوياء من سير قرائه يشجعون نشر هذه الأعمال أو يغضون النظر عنها. فتحلوا بهذا عن جهاز الشرطة الذي كان يدافع عن مسراتهم، وقد أكد لوكريس العظيم كلى التأكيد على أنه سيقدم الكثير من جمال أشعاره من أجل نشر الإلحاد الإبيقوري.

يمكن لمستوى أدبي رفيع أن يكون فعلياً درعاً للتعبير عن شيء ما، لكنه غالباً ما يوقظ رغبة أيضاً، عندها يمكن للمرء أن يعتمد تخفيض المستوى الأدبي. ويحدث هذا مثلاً، عندما يلجأ أحدهم للشكل المختصر للرواية البوليسية فيس في مواضيع لا تلفت الانتباه وصفاً للأوضاع القائمة الفاسدة، وقد يبرر مثل هذا الوصف كل التبرير اللجوء للرواية البوليسية. ولأسباب أكثر بساطة انحدر شكسبير العظيم بأسلوبه عندما تعمد كتابة حديث الأم كوربولان بشكل ضعيف، هذا الحديث الذي تحابه الأم به ولدها

المقدم على غزو مدينته - لقد أراد شكسبير ألا يتحلى كوريولان عن خطته نتيجة أسباب حقيقية أو انجرا ف عاطفي عميق، بقدر ما كان نتيجة خمول جعله يستسلم لعادة قديمة. ولدى شكسبير أيضاً نجد نموذجاً قريداً لنشر الحقيقة، في خطبة أنطوني على قبة القيصر. فقد كان أنطوني يؤكد باستمرار على أن بروتموس قاتل القيصر هو رجل شريف، لكنه كان يصف أيضاً فعلته، بحيث كان وصف الفعل أشد وقعا من وصف فاعله! فكان الخطاب يترك نفسه لينجرف وراء الوقائع فيسبغ عليها قدرة على الإقناع أكثر مما «لديه» هناك أديب مصري استخدم أسلوباً مشابهاً قبل أربعة آلاف سنة، في فترة صراعات كبيرة بين الطبقات. انذاك، لم تستطع الطبقة الحاكمة الصمود إلا بجهد كبير في وجه عدوها الكبير، أي في وجه ذلك الجزء من السكان الذي كان يقوم بأعمال الخدمة. وفي القصيدة يتقدم حكيم إلى بلاط الحاكم داعياً للضال صد الأعداء الداخليين. فيصف بشكل مطول ومؤثر الفوضى التي سببتها انتفاضة الفئات السفلى. ويبدو هذا الوصف على الشكل التالي:

هكذا هو الأمر فعلاً الكراء، مليون والشكوى والبسط، دلهجة كل مدينة تقول:
نظرد الأقوياء من بيتنا.

هكذا هو الأمر فعلاً: تفتح مكاتب الحكومة وسرق لوائحها؛ فصبح العبيد أسياداً.
هكذا هو الأمر فعلاً: ما عاد بإمكان التعرف على من رحل محترم، لقد أصبح ابن السيدة ابناً لعبدها.

هكذا هو الأمر فعلاً: لقد شد المواطنون إلى أحجار الطواحين. ومن لم ير نور الشمس طوال حياته، خرج.

هكذا هو الأمر فعلاً: إن صناديق الضحايا الأبوسية تهشم، ويحول الخشب الإلهي إلى أسرة.

انظروا: لقد سقط مقر الحكم خلال ساعة واحدة.

انظروا: فقراء البلد أصبحوا أغنياءها.

انظروا: من لم يكن لديه خبز، أصبح يملك الآن مستودع غلال، وما يوجد في مخزن حيويه كان ملكاً لآخر.

انظروا: إن وضع الإنسان ينحس عنلما يأكل طعامه.

انظروا: من لم يكن لديه ذرة، أصبح يملك الآن مستودعات غلال؛ ومن كان يجبي ضرائب الذرة أصبح يوزعها الآن بنفسه.

انظروا: من لم يكن لديه ثيران للجر، أصبح يملك الآن قطعاناً، ومن لم يستطع الحصول على حيوانات للحراثة، أصبح يملك الآن قطعاناً للرعي.

انظروا: من لم يستطع بناء عرفة لنفسه، أصبح يملك الآن أربعة جدران.

انظروا: المستشارون يحثون عن المأوى في مخازن الحبوب؛ ومن لم يسمح له بقبولة عند الجبل، أصبح يملك الآن سريراً.

انظروا: من لم يكن بمقدوره صنع قارب لنفسه، أصبح يملك الآن سفناً.

أيها الملاكون انظروا إليهم، يجب ألا يكونوا هكذا.

انظروا: من كان يملك السنة، يلبس الآن الأسماك، ومن لم يحك لنفسه شيئاً، يملك الآن حريراً فاخراً.

الغني ينام ظمأً؛ فمن كان يعتني برنانه، أصبح يملك الآن جعة قوية.

انظروا: من لم يفهم موسيقى الحمار، أصبح يملك الآن حكاً، ومن لم يفن له أحد، أصبحت الموسيقى تمدحه.

انظروا: من كان ينام دون راحة شيعه الفصح، يجد الآن سندات، ومن كانت تنظر لوجهها على سطح الماء، أصبحت تملك الآن امرأة.

انظروا: إن كبار رجالات البلد يركضون دون أن يكون وراهم مهمة؛ فما عاد أحد يخبر الكبار شيئاً. من كان رسولاً، أصبح يرسل آخرين.

انظروا: هناك خمسة رجال أرسلهم أسيادهم. إنهم يقولون: تابعوا الآن طريقكم وحدكم، أما نحن فقد وصلنا.

من الواضح أن هذا وصف لحالة فوضى لا بد وأن تبدو للمضطهدين كوضع مرغوب فيه جداً، ومع هذا فمن الصعب فهم موقف الشاعر، فهو يدين هذه الأوضاع بوضوح جلي، ولو كانت هذه الإدانة ميتة. لقد اقترح جوناثان سويت في كراس بصدد تحسين وضع البلع وازدهاره، أنه يجب على الإنسان أن يملح أطفال الفقراء ويبيعهم كلحم مملح، وقد أورد حسابات دقيقة تبرهن على أن باستطاعة الإنسان توفير الكثير عندما لا يحجم عن الإقدام على أي عمل مهما كان. لقد تغايى سويت، فبكثير من الحماسة والدقة يرافع عن أسلوب تفكير يكرهه، وذلك في مسألة سفالتها واضحة لكل إنسان. إذ إن باستطاعة أي إنسان أن يكون أكثر ذكاء من سويت أو على الأقل أكثر إنسانية، وخاصة ذلك الإنسان الذي لم يفحص بعد النتائج المترتبة عن وجهات نظر معينة.

إن الدعاية للتفكير مهما كان المجال الذي تجري فيه، مفيدة لقضية المصطلهدين. إن مثل هذه الدعاية ضرورية جداً؛ لأن الحكومات التي تخدم الاستغلال تعتبر التفكير أمراً منحطاً. إن ما يعتبر منحطاً هو المفيد للواقعين في برائس الاستغلال. فالقلق الدائم من أحل أن يصل المرء للشع وازدراء الشرف الذي يقدم للمدافعين عن الوطن وهم يجوعون، والشك بالقائد عندما يقود الناس إلى الكارثة، ورفض الإنسان للعمل الذي لا يسكت جوعه، والاحتجاج الشديد ضد الضغط الذي يدفع لسلوك لا معنى له، والامالة تجاه الأسرة التي فقد الاهتمام أي معنى بالنسبة لها، كل هذه الأمور تعد منحطة. ويكاد السباب للحائعين كجشعين ليس لديهم ما يدافعون عنه، كجبناء يشكون بمن يظلمهم، وكأناس يشكون بقوهم الذاتية ويطالبون بأجر عن عملهم، وكسالي وما شابه ذلك من شئنا، في ظل سيطرة حكومات كهذه يعتبر التفكير عامة أمراً منحطاً وسيئ السمعة فيتوقف التدريس في كل مكان، وإن ظهر في مكان ما فإنه يلاحق. وعلى الرغم من هذا، هناك مجالات يمكن للإنسان فيها أن يشير إلى انتصارات الفكر دون أن يتعرض للعصاة، إنها تلك المجالات التي بصطر الديكتاتوريون فيها لاستخدام الفكر. فوسع الإنسان مثلاً الرهنة على نجاح الفكر في ميداني العلوم الحربية والتقنية، وحسب حكاية محزون الصوف في المصنوع واكتشاف الأقمشة الاصطناعية يتطلب تفكيراً إن يخفيص مسوي المواد العذانة وتدريب الناشئة استعداداً للحرب، كل هذا يتطلب تفكيراً، وهذه أمور يمكن وضعها إن من الممكن بدهاء تجنب مدح الحرب ومدح هدفها المتهور؛ والتفكير المتمحص عن سؤال: ما هي أفضل طريقة لتفيد الحرب؟ يمكن أن يؤدي إلى سؤال فيما إذا كان للحرب معنى، بحيث تصبح صيغة السؤال ما هي أفضل وسيلة لتجنب حرب حمقاء

إنه لمن الصعب طبعاً طرح هذا السؤال علماً ولهذا، أليس من الممكن الاستعادة من الفكر الذي دعي له، أي نأد يصاغ هذا الفكر شكل يسمح بالتدخل؟ إن هذا ممكن.

إن إمكانية بناء الاصطهاد في عصر كمصرنا، هذا الاصطهاد الذي يخدم استغلال القسم الأصغر من السكان للقسم الأكبر، يتطلب من السكان اتخاذ موقف جذري شديد الخصوصية، يشمل المجالات كافة إن اكتشافاً ما في ميدان علم حقائق الحيوان، كاستشاف الإتكليري دلوبس، قد يشكل خطراً مفاجئاً على الاستغلال؛ وعلى الرغم من هذا، لم يهتم بهذا الأمر، ولعنة طويلة، سوى الكنيسة، في حين أن جهاز الشرطة لم يلاحظ شيئاً. كما أدت أمحات الفيزيائيين في الفترة الأخيرة إلى نتائج في ميدان المنطق، كان من الممكن أن تشكل خطراً على سلسلة من أسس المعتقدات التي تخدم

الاضطهاد. ولقد قدم فيلسوف الدولة البروسي هيغل - الذي كاث منهمكاً بأبحاث صعبة في ميدان المنطق - لماركس ولينين، أي للكلاسيكي الثورة البروليتارية، طرائق لا تقدر بشئ. يجري تطور العلوم بشكل مترابط. ولكن غير متناسب، وليس بمقدور الدولة مراقبة كل شيء. وباستطاعة رواد الحقيقة اختيار ميادين النضال البعيدة نسبياً عن مجال المراقبة. والقضية الرئيسية هي تدريس تفكير صحيح، تفكير يمحس في الجانب المتغير والزائل لكافة الأشياء والأحداث. إن الحكام ينفرون بقوة من المتغيرات الجذرية. ويودون لو يبقى كل شيء على ما هو عليه، ولو استمر هذا ألف عام لكان غاية المطلوب. ونهاية الأرب هي فيما لو ثبت القمر في مكانه وتوقفت الشمس عن الدوران! فعندها لن يحوج أحد فيطالب طعام عشائه. وعندما يظفرون السار، يجب ألا يسمح للمدو بالرد، إذ يجب أن تكون رصاصتهم هي الأخيرة. إن طريقة المعالجة التي تركز بشكل خاص على إبراز عنصر الروال هي وسيلة جيدة لتشجيع الاضطهاد، كما أن وجود تناقض يظهر ويسمى في كل شيء وفي كل رصع قائم، هو أمر يجب أن يجابه المنتصرون به. إنه لمن الممكن دراسة أسلوب معالجة (كالداليستيك أو كنظرية سيرورة الأشياء) لدى بحث مواضيع فائت الحكام فترة من الزمن. فبوسع الإنسان استخدامها في البيولوج والكمياء، ولكن يمكن دراستها أيضاً لدى وصف مصير عائلة ماء دون إثارة الكثير من الشبهات إن ارتبط كل شيء بأشياء أخرى كثيرة ومتغيرة دوماً، هو فكرة خطيرة لدى الحكام، ويمكن أن تسدى في أشكال متنوعة دون أن تقدم للشرطة إمكانية الانقضااض. إن وصفاً متكاملأ لمجمل الظروف والعمليات التي تحيط بإنسان افتتح لنفسه دكاناً ليسع الدخان، يمكن أن تكون ضربة قاصمة للنظام الديكتاتوري. إذ أن كل إنسان يفكر، ولو قليلاً، سيحرف السبب. فيجب على الحكومات التي تسوق الجموع الشرية نحو المؤس، حول المصير، والذنب هنا يقع على النقص وليس على الحكومة. إن من يبحث عن أسباب هذا النقص يعتقل قسلاً أن يصطدم في بحثه بالحكومة، ومن الممكن بشكل عام التصدي للثرثرة الدائرة حول المصير، فيمكن للإنسان أن يبرهن على أن مصير الإنسان هو الإنسان.

وقد يتخذ هذا الأمر أشكالاً متعددة. فيمكن - مثلاً - سرد قصة بيت أحد الفلاحين، ولنقل قصة بيت فلاح إيسلندي. القرية بأكملها تتحدث عن وجود لعنة حلت بهذا البيت. الفلاحة ألقت بنفسها في البئر، بينما شق الفلاح نفسه. وفات يوم يقام في هذا البيت عرس، فقد تروج ابن الفلاح فتاة تملك عدداً من الحقول. تترك اللعنة البيت. أما سكان القرية فقد احتلفوا في الحكم على هذه الانعطافة السعيدة. فالبعض يعزو السبب

لطبيعة الفلاح الشاب المشرقة، بينما يعرفها الآخرون للحقول التي دخلت بيت الزوجية مع الزوجة، فجعلته صالحاً للبقاء. ويمكن التوصل إلى شيء ما حتى في قصيدة تصف منظراً طبيعياً، وذلك بتضمين الأشياء التي صنعها الإنسان في الطبيعة. لكي تنتشر الحقيقة، لا بد من الدهاء.

المخالصة:

إن حقيقة عصرنا الكبرى (التي لم يعمل بعد وفقاً لإدراكها، والتي لا يمكن الوصول دون إدراكها إلى أية حقيقة ذات أهمية) هي أن عالمنا يفرق في البربرية، وذلك لأن علاقات ملكية وسائل الإنتاج باقية عن طريق العنف. إذن، فما جدوى كتابة جريشة، يفهم منها أن الوضع الذي نغرق فيه وضع مروري (وهذا حقيقة) إذا لم يتضح من هذه الكتابة سبب سقوطنا في هذا الوضع. يجب أن نقول: إن التعذيب قام لأن هناك من يريد بقاء علاقات الملكية. وعندما نقول هذا، فإننا نخسر طبعاً أصدقاء كثيرين من الذين يقفون ضد التعذيب؛ لأنهم يعتقدون بإمكانية المحافظة على علاقات الملكية دون تعذيب (وهذا غير صحيح).

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع البربرية القائمة في سببها وأنه يمكن العمل على إلغاء هذه الأوضاع وذلك بتغيير علاقات الملكية.

وبالإضافة إلى هذا يجب أن نقول الحقيقة لأكثر الناس معاناة من جراء علاقات الملكية القائمة، للذين لهم المصلحة الكبرى بتغييرها، أي للعمال ولأولئك الذين يمكن أن نتوجه إليهم كرفاق في المصالح، لأنهم في الواقع لا يملكون شيئاً من وسائل الإنتاج، ولو كانوا مشاركين في الربح. وخامساً، يجب أن نعمل بدواء.

ويجب أن نحل هذه الصعوبات الخمس في الوقت نفسه؛ لأنه لا يمكن البحث عن حقيقة الأوضاع البربرية، دون أن نفكر بالذين يمانون منها وفي حين نكافح دوماً ضد حالات الجس المفاحشة باحثين عن الروابط الحقيقية المتعلقة بأولئك المستعدين لاستخدامها، يجب علينا أيضاً أن نفكر بإبصال الحقيقية لهم، بحيث تصح في أيديهم سلاحاً، وأن نستخدم الدواء بحيث لا يكتفوا بالعدو عملية للتوصل هذه فيعرقها.

■ 1935

كل هذا مطلوب، عندما يطالب الكاتب بكتابة الحقيقة

نحو استقبال عربي أفضل للأدب العالمي الألماني: برتولت بريشت نموذجاً

د. عبد الله عتيود (*)

في العاشر من شهر شباط 2008 تحلّ الذكرى العاشرة بعد المئة لمولد أديب عالمي كان له أثر كبير في المسرح العربي الحديث، ألا وهو الكاتب المسرحي والشاعر والقصص برتولت بريشت (B. Brecht) (1898/2/10 - 1956/8/14)، وتلك مناسبة يحسن بنا أن نعنّمها، ليس للتعريف بهذا الأديب وتقديمه للرأي العام العربي، فهو معروف عربياً بصورة كافية، بل لتعقب وقفة نقدية صريحة وجادة أمام تلقي أدب بريشت في العالم العربي، نرحمناً وتقديراً وإبداعياً، مطلقين من أن ذلك التلقي، بإيجابياته وسلبياته، يشكل مثلاً لتلقي الأدب العالمي بكل ما ينطوي عليه من مشكلات قد تختلف من أديب لآخر إلى هذا الحد أو ذاك، ولكنها في جوهرها متشابهة إلى حد بعيد.

لاستقبال الأدب الأجنبية عدة أبعاد وجوانب، أولها وأهمها البعد الترجمي، فعليه تتوقف أنواع التلقي الأخرى، أي التلقي النقدي، والتلقي الجماهيري، والتلقي الإبداعي المنتج⁽¹⁾. فالناقد العربي الذي لا يعرف النص الأدبي الأجنبي بلغته الأصلية يحتاج إلى ترجمة عربية سليمة لذلك النص، كي ينطلق منها ويجعلها أساساً لجهده النقدي. وهذا

(*) أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق، وعضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.

(1) حول التلقي الأدبي وفروعه راجع كتابها: الأدب المقارن — مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص: منشورات جامعة البعث، 1991.

ينطلق أيضاً على المحرج الذي يريد أن يعرض نصاً مسرحياً أجنبياً، وعلى القارئ العادي الذي لا يجيد اللغة الأصلية للأديب الأجنبي، وعلى الكاتب الذي يود أن يستفيد إبداعاً من النص الأدبي الأجنبي إن الترجمة هي الحلقة المركزية ومفتاح تلقي الأدب الأجنبية على اختلاف أنواعها، وكل محاولة للارتقاء بذلك التلقي يجب أن تنطلق من الترجمة وأن تسمى للارتقاء بها⁽¹⁾ فما أحوال الترجمة العربية لأعمال بريشت؟

للوهلة الأولى يبدو التلقي الترجمي الرسمي لأدب بريشت مُرصياً فأعماله المسرحية، الرئيسية وغير الرئيسية، مترجمة إلى العربية، لا بل هناك ترجمات متعددة لبعض تلك الأعمال وهذا ينطبق أيضاً على أعمال بريشت الشعرية والقصصية⁽²⁾. وعموماً يمكن القول: إن بريشت مترجم إلى العربية أما إذا أنعمنا النظر في تلك الترجمات فإننا سرعان ما نلاحظ أنها قد صدرت في أقطار عربية مختلفة: مصر، سورية، لبنان، الكويت، الأردن...، وصدّرت في تلك الأقطار عن دور نشر كثيرة، أما إذا سأل المرء في المكتبات عن ترجمات عربية لأعمال بريشت، فانه لن يجد من تلك الترجمات سوى النثر السير، وقد لا يجد شيئاً. إن الترجمات العربية لأعمال بريشت مبعثرة ومشتتة على صعد الشر والتوريع، صورة تجعل الحصول عليها وتلقيها أمراً بالغ الصعوبة.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مترجمي بريشت من العرب، فمن الصعب أن يحصر المرء عددهم وأسماءهم، وذلك لكثرة عددهم من جهة، ولكثرة لغات الأصل التي ينطلقون منها من جهة أخرى. لقد كتب بريشت أعماله باللغة الألمانية، ولكن الترجمات العربية لتلك الأعمال لم تنجز عن الألمانية وحدها، بل تمت عن لغات وسيطة أيضاً، على رأسها الإنكليزية والفرنسية. ولئن كانت «كثرة الطباعين تحرق الطبخة»، وفقاً للمثل الشعبي، فإن كثرة المترجمين تؤدي حتماً إلى فساد الترجمة؛ لكل مترجم طريقته وأسلوبه وتوجهاته في الترجمة، وهذا ما أدى إلى ألا يكون لدينا

(1) حول خصوصية تلقي الأعمال الأدبية الأجنبية راجع مقالنا: النص الأدبي الوالد وخصوصية تأويله جريدة (البعث)، دمشق، العدد 12200، 12003/11/5، ص 8.

(2) راجع بهذا الخصوص المؤلف البيبليوغرافي الذي وضعه فولفغانغ أوله: مؤلفون ألمان باللغة العربية، ص 10 - 16، وراجع أيضاً كتاب الدكتور الرشيد بوشعير: أثر برتولت بريشت في مسرح المشرق العربي، دمشق: دار الأهالي، 1996، ص 369 - 371.

بالعربية بريشت واحد، بل عدد من «البريشتات» يساوي عدد مترجمي بريشت العرب ولئن كان قسم من هؤلاء المترجمين مؤهلاً من الناحيتين اللغوية والثقافية لأن يندب نفسه لمهمة ترجمة أعمال بريشت إلى العربية، كالدكاترة عبد الغفار مكاوي ونيسل حفار وعادل قره شولي ومجدي يوسف ومصطفى ماهر، فإن بعض مترجمي بريشت إلى العربية غير مؤهل لذلك، لغوياً على الأقل، لأنهم لا يعرفون اللغة الألمانية، مما حملهم على أن يترجموا ما ترجموه من أعمال بريشت عن لغة وسيطة. أما الإشكالية التي تطوي عليها الترجمة عن لغة وسيطة، فهي عية عن الشرح، وتتلخص في مقولة «التشويه المصاغف» أي أن النص الأدبي الأجنبي يتعرض للتشويه مرتين: مرة عند نقله من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، ومرة ثانية عند نقله من اللغة الوسيطة إلى العربية⁽¹⁾.

ومن الظواهر الإشكالية اللاحقة للانتاء في بلقي بريشت ترحيباً في العالم العربي تعدد ترجمات النص الواحد، فقد شهد مسرحية «الأم سحابة وأبناءؤها» أربع ترجمات مختلفة، قام بها عبد الرحمن بدوي وسعد الحدم وشفيق مقار ومحمد صديق وشهدت كل مسرحية من مسرحية «حياة غابلية» و«المراقق والمعارض» و«صعود وانهار مدينة ماهاعوبي» و«قاتل لا وقائل نعم» و«السات الثلاثة» ترجمتين مختلفتين. أما قصائد بريشت وأشعاره فقد شهد بعضها خمس ترجمات مختلفة. ما تفسير هذه الظاهرة؟ أهو جهل المترجمين اللاحقين بجهود السابقين؟ أم عدم رضاهم عن تلك الجهود، ورغبتهم في تقديم ترجمات أفضل؟ مهما تكن الأسباب فإن لهذه الظاهرة دلالاتها، فهي من ناحية تدل على وجود اهتمام عربي كبير بأعمال بريشت المسرحية والشعرية، ولكنها تدل من ناحية أخرى على ما يسود ساحة الترجمة العربية من فوضى واختار إلى التسيق حتى في الحدود الدنيا⁽²⁾. إن هذا المشهد الفوضوي يدلّ بلوره على

(1) فيما يتعلق بالترجمات الأدبية التي تتم عن لغة وسيطة راجع مقالاً للتشويه المضاعف — واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية. مجلة (فكر وفن)، العدد 51، 1990، ص 53 — 57.

(2) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع مقالاً: مشكلات حركة الترجمة في سورية. مجلة (الأدب الأجنبية)، دمشق، العدد 87، 1997، ص 23 — 34.

افتقار إلى الإحساس بالمسؤولية الثقافية لدى أولئك المترجمين والناشرين العرب الذين صنعوا هذا المشهد⁽¹⁾. أما عدم وجود تلك الترجمات في المكتبات فإنه لا يقدم لنا عزاء، بل يعني أن المصيبة أكبر. وهي مصيبة ثقافية تتحمل مسؤوليتها بالدرجة الأولى دور النشر العربية التي صدرت فيها الترجمات العربية لأعمال بريشت. كتب جلال خولي في تقديمه لترجمة مسرحية «حياة غاليليه» التي قام بها بكر الشرقاوي بترجمتها عن لغة وسيطة: «عرفت أوروبا ثلاثة عصور مسرحية كبرى هي... المسرح اليوناني، ومسرح شكسبير، ومسرح بريشت»⁽²⁾ إذا استحضرنا هذه المقولة، وهي مقولة سليمة، نستطيع أن نعي حجم الضرر الثقافي الذي ألحقه القائمون على ترجمة أعمال بريشت إلى العربية ونشرها بالوضع الثقافي العربي. فوضع ترجمتي كهنا لا يمكن أن يؤسس لتلق نقدي أو جماهيري أو إبداعى سليم لبريشت وأدبه ولئن كان الناشرون العرب المعنيون يتحملون الحرء الأعظم من المسؤولية عن ذلك الضرر، فإننا لا نستطيع أن نغفي بعض مترجمي أعمال بريشت من تلك المسؤولية. فقد كان من واجبهم أن يقدموا المشورة لدور النشر، التي قل أن يكون لديها خبراء في الأدب الألماني. إلا أن العتب الذي عرنا به لا يحور أن يحجب حقيقة أخرى، ألا وهي أن هنالك في استقبال بريشت في العالم العربي إنجازات ترجمية لا يحق لأحد أن يتجاهلها، كجهود المترجمين الدكتور عبد الفعار مكاوي والدكتور نبيل حفار⁽³⁾، فقد ترجم الأول مسرحيات: «السيد بونتيلا وتابعه ماتى»، و«الموافق والمعارض»، و«بال»،

(1) حول الأبعاد الثقافية لترجمة راجع بحثاً: «ثقافة العربية وقصبة الترجمة». المجلة الثقافية، ص 51، العدد 32، نيسان - تموز 1994، ص 40 - 51.

(2) انظر: بروتول بريشت، حياة غاليليه، تعريب بكر الشرقاوي، بيروت: دار الفكر الجديد، 1973، ص 3.

(3) الدكتور عبد الفعار مكاوي أستاذ الطغفة بجامعة القاهرة والكويت، وكاتب، وصاحب إنتاج ترجمتي عزيز عن اللغة الألمانية. أما الدكتور نبيل حفار فهو باحث متخصص في مسرح بريشت، ورئيس تحرير لمجلة (الحياة المسرحية)، ومدرس وكيل للمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، ومترجم عن الألمانية.

وقائل لا وقائل نعم، و«أوبرا ماهاجوني» بالإضافة إلى «قصائد برتولت بريشت». أما نبيل حفار فقد عرّب مسرحيات: «شفيك في الحرب العالمية الثانية» و«رجل برجل» و«توراندوت» و«جان دلوك قديسة المسالخ» و«عرس البورجوازي الصغير»⁽¹⁾. وكان للدكتور عبد الرحمن بدوي دور ريادي في ترجمة بريشت إلى العربية، إذ بدأ بذلك في الصف الأول من السبعينيات، حيث ترجم مسرحيتي «دائرة الطباشير القوقازية» و«الأم شجاعة وأبنائها»، وترجم في وقت لاحق «أوبرا البنسات الثلاثة»⁽²⁾، ولكن ترجمات الدكتور بدوي إشكالية جداً، وتنطوي على كثير من الأخطاء الترجمة الفادحة الناجمة عن إساءة فهم النص الألماني بسبب افتقار المترجم إلى الكفاءة اللغوية والأدبية على صعيد اللغة الألمانية وأدائها. فالدكتور بدوي فيلسوف وباحث معروف، ولكنه لا يملك «علّة» المترجم الأدبي عن اللغة الألمانية⁽³⁾، ولش كافت ترجماته قد أخذت طريقها إلى النشر في دور نشر مرموقة، كالمجلس الوطني للثقافة الكويتي، وإن ذلك قد تم نتيجة نقص في الترجمات والمترجمين عن الألمانية من جهة، واحتراماً لعبد الرحمن بدوي الفيلسوف والباحث والأستاذ الجامعي صاحب الاسم الكبر من جهة أخرى. أما إذا نظر المرء بموضوعية وتحجّر إلى الترجمات التي قام بها الدكتور بدوي، فإنه يجد أنها تفتقر إلى الجودة والتكافؤ، وأنها ترجمات لا يمكن الاعتماد عليها أو الوثوق بها.

إلا أن ما ذكرناه أنفاً عن إنجازات المترجمين لا يجوز أن يولد الانطباع بأننا نميل إلى تقديم تقييمات إجمالية للترجمات، فمن حيث المبدأ يجب أن تدرس كل ترجمة

(1) بخصوص المعطيات البيبلوغرافية وراجع الحاشية (3) ص 1

(2) راجع الحاشية نفسها.

(3) الدكتور عبد الرحمن بدوي، أستاذ الفلسفة في عدة جامعات عربية، وباحث ومترجم وكاتب سيرة ذاتية غير الإنتاج، ولكن ما ترجمه إلى العربية من أعمال أدبية ألمانية إشكالية جداً، وهذا ما يتكده الدكتور نبيل حفار في محاضرة غير منشورة ألقاها في معهد غوته بدمشق، وما يتكده في بحثنا: أهكذا يكون للمسرح العالمي؟ حول الترجمة العربية لمسرحيات شيلر. مجلة (الحياة المسرحية)، دمشق، العدد

28 - 29، 1986، ص 9 - 18.

على حدة من التواحي: النصّية والدلالية والأسلوبية والجمالية، وذلك على ضوء «التعادل» أو «التناظر» بين الترجمة والنصّ الأصلي الأجنبي⁽¹⁾ وهذا ما لا يتسع له المجال في هذه المقالة، إلا أننا، ولكي نعطي القارئ تصوراً عما تطوي عليه نصوص بريشت المسرحية والشعرية في ترجمات العربية من افتقار إلى التعادل، فإننا سورد مثلاً واحداً أحزنه من ترجمة بكر الشرفاوي لمسرحية بريشت الشهيرة «حياة غاليليه» والمثال مقطع من المشهد الأول، حيث يقول عالم الفلك غاليليو موجهاً كلامه إلى تلميذه الفتي (أندريا):

«جدران وقشور وجمود. لقد اعتقدت الشرية طوال ألفي سنة أن الشمس والأجرام السماوية كلها تدور حولها. اعتقد البابا والكرادلة والأمراء والعلماء والربابة والتجار وبانعات السمك وأولاد المدارس أنهم يقيمون بلا حراك فوق هذه الكرة البلورية. أما الآن يا أندريا، فإننا نصلقي في رحلة كبيرة عند انتهاء الرمس القديم وبدأ عصر جديد. منذ مئة سنة والبشرية تدور كأنها سطر شيناً ما. إن امدد صيغته، والرووس أيضاً، خرافات وطاعون، أما الآن فيقال بما أن الأمور هكذا فإنها لا تبقى هكذا. فكل شيء يتحرك يا صديقي. وأمل إلى الاعتد بأن ذلك قد بدأ بالفس فقد كانت منذ غابر الزمان لا تزحف إلا على امتداد الشراطي فجاء، وراح بمنخر عاب المحارة⁽²⁾».

تلك هي الترجمة الدقيقة والمتكافئة دلاليّاً وأسلوبياً للمقطع الذي نحن بصدد. أما المترجم بكر الشرفاوي فقد نقل المقطع نفسه إلى العربية على الشكل الآتي. «الجدران والكرات والثبات لقد ظلت البشرية تعتقد رهاه ألفي عام أن الشمس وجميع الأجرام السماوية تدور حولها، البابا والكرادلة والعلماء والربابة وصيادو الأسماك والتلاميذ كلهم كانوا يعتقدون أنهم يقعون لا حراك لهم في قلب هذه الكرة السماوية أما اليوم، يا أندريا، فإننا مطلقون في الفراغ. لقد انتهى العصر القديم، وما هو عصر جديد

(1) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع بحثنا. بعد لترجمة الأدبية — أصوله وإمكانياته وحنوده. مجلة جامعة البحث، المجلد 19، 1/1997، ص 235 — 256.

(2) Bertolt Brecht Leben des Galilei Text und konmentar Fronkfurt / M. suhrkamp verlag, 1988, s.106.

يتفتح ومنذ نحو قرن والشرية يبدو عليها أنها تنتظر شيئاً. إن المدن ضيقة وكذلك رؤوس الناس. الخرافة والطاعون، لتكن الأشياء كما هي... ولكن ليس هذا سبباً من أجله تظل كما هي. إن كل شيء في حركة يا بني. وأميل إلى الاعتقاد بأن كل هذا قد بدأ مع السفن. فعلى قدر ما تعي فأكرة الإنسان فإن هذه السفن كانت تسير دائماً بمحاذاة الشواطئ، ولكنها فجأة تركتها، وانطلقت تمخر عباب جميع البحار⁽¹⁾.

إذا تأملنا هذه الترجمة نجد بداية أنها تنطوي على عدة أخطاء معجمية فادحة (فالقشور) تحولت إلى (كرات)، و(بائعات السمك) إلى (صَيَّادي أسماك)، و(الكرة البلورية) إلى (كرة سماوية). غير أن أفذح خطأ هو قول المترجم (إننا منطلقون في الفراغ) بدلاً من أن يقول (إننا نطلق في رحلة كبيرة). إنها أخطاء أدت إلى تشويه الدلالة. أما على الصعيد الأسلوبي فإن النص لا يعلّ إشكاليته. فهو يحوي عدّة عبارات وتعايير ركيكة تقلل من حماته وسعده عن إرسال أسلوباً مع النص الأصلي، وليس مهماً في هذه الحالة ما إذا كانت تلك الأخطاء قد حوت عند نقل النص من اللغة الأصلية، أي الألمانية، إلى اللغة الوسطية، أم عند نقله من اللغة الوسيطة إلى العربية، وإما المهم أن الترجمة العربية تنطوي على هذه الأخطاء. إنه مثل واحد، إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن الترجمة العربية لمسرحية «حياة غالييه» تفتقر إلى الدقة الدلالية والتعادل الأسلوبي والجمالي. ومما لا جدال فيه أن هذا المثال غير قابل للتعميم. فهناك ترجمات مختلفة لأعمال بريشت المسرحية والشعرية، وكل ترجمة من تلك الترجمات تستحق أن تدرس وتقيم وتقوم بمفردها، ولكن إطلاعا على تلك الترجمات يسمح لنا بالقول: إن قسماً كبيراً منها، ولا سيما ما تمّ عن لغة وسيطة، إشكالي، ولا يصلح أساساً لاستقبال قرائي أو نقدي أو إبداعى سليم.

(1) نظرو: برتولت بريشت، حياة غالييه، ص 14. لمزيد من المعلومات حول هذه المسرحية راجع مقالنا: حياة غالييه، مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 158، نيسان 1975، ص 90 - 100.

على صوء ما تقدم يمكن القول بأن من الضروري أن يعاد فتح ملف الترجمة العربية لأعمال بريشت لا معرض تقييم الترجمات الموحودة ونقدها فحسب، وإنما بهدف التحفيز على القيام بترجمة جديدة موثوقة لتلك الأعمال، وهي ترجمة يجب أن تمهد إلى فريق من المترجمين العرب المتخصصين في الأدب الألماني الحديث، وفي أدب بريشت إن أمكن ذلك. كما يجب العمل على أن تتولى إحدى دور النشر العربية الكبرى نشر لك الترجمة وتوزيعها وتوفيرها في مكتبات الوطن العربي بصورة مستمرة ومنظمة. عندئذ نكون قد وصعنا استقبال بريشت عربياً على أساس ترجمي رصين وموثوق.

ولا بد في الحتام من التأكيد على أن تلقي بريشت في العالم العربي بالشكل الذي عرضناه ليس حالة فريدة أو استثنائية، بل حالة تكرار نمطية على صعيد تلقي الأدب العالمي كله. فاستعمال العديد من الأدباء العالميين لا يحلف من حيث الجوهر عن استقبال بريشت.

ولذا نأمل أن يكون تصحيح تلقي بريشت أموداً لنظرة تلقي الأدب العالمي كله في العالم العربي. لقد حان الوقت لأن نلقي ذلك الأدب بصورة أكثر حذية ووصانة ومنهجية. فتلقي الأدب العالمي نافذة ثقافية أساسية يطل المجتمع العربي من خلالها على المجتمعات الأخرى وأدبياتها، وهو بالتالي شكل أساسي من أشكال حوار الحضارات⁽¹⁾.

(1) حول دور الأدب في حوار الحضارات راجع «حقاً» الأدب وحوار الحضارات، مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد 473، شباط 2003، ص 25 - 57.

عرس البرجوازي الصغير

برتولت بريشت

ت. د. نبيل العطار

الشخصيات

- ◀ أبو العروس: يعقوب
- ◀ أم العريس
- ◀ العروس: ماريا
- ◀ أخت العروس: إينا
- ◀ العريس
- ◀ صديق العريس: ميلندر
- ◀ المرأة: إيمي
- ◀ الرجل: زوجها
- ◀ الشاب: هانس

(صالون بيته مطلي بالأبيض، في وسطه طاولة كبيرة مستطيلة، ومن السقف يتدلى فوق الطاولة مصباح ورقي أحمر اللون. هناك ثمانية كراس خشبية بسيطة بمساند للذراعين. يميناً على الجدار كبة - شيزلون - ويساراً خزانة، وبينهما باب إلى المطبخ. إلى الخلف يساراً يوجد طريزة ومقعنان وهي ركن التدخين. باب على الجدار الأيسر، نافذة على الجدار الأيمن الطاولة والخزانة والكراسي بلون الخشب الطبيعي وغير ملمعة. الوقت مساء. المصباح الأحمر مضيء. ضيوف العرس يجلسون إلى الطاولة ويأكلون).

الأم: (وهي تضع الطعام على الطاولة) أكر سمكة في السوق

(مهممة ترحيب)

الأب: هذا يذكرني بقصة

الأم: كل الآن يا رجل! وإلا فلن تلحق منها لقمة

الأب: دعيني أرو القصة أولاً! عمت رحمته الله، الذي حصر حفل عمادي، لكن هذه قصة أخرى، على أية حال، كما نأكل السمك، جميعاً، وفجأة تشردق بحسكة، والحسك ملعون، فانشهوا يا جماعة، الرجل تشردق كما قلت وأخذ يطوح بذراعيه وساقيه.

الأم: يعقوب، خذ قطعة الذئب

الأب: يطوح، ويزرق مثل الشوط. وصفق بطريقة كأس نبيله فأرعبنا جميعاً. واحد منا، لا أذكر خطه على ظهره، مرات، خطه هنا وهناك، حتى بصق الحسكة، فوق الطاولة كلها. الضيوف طبعاً ما عاد بإمكانهم متابعة الأكل، نحن فرحنا بذلك، لأننا أكلنا وحدنا في الخارج كل ما تبقى. لا تنسوا يا جماعة أن حفل التعميد كله كان من أجلي. وكما قلت لكم، نصق على الطاولة كلها، وعندما تم إنفاذه، وعاد المحظوظ إلينا، قال بصوت عميق وسعيد؛ طقة صوته كانت باص طمعاً وكان عصبواً في جوقة المنشدين، وبمناسبة الجوقة هناك قصة رائعة، لكن، على كل حال، ما قاله عمتك هو:

- الأم: كيف وجدتم طعم السمك يا جماعة؟ أكن يقول أحد رأيته؟
الأب: رائع، ما قاله عمك هو:
الأم: لكنك لم تضع قطعة منه في فمك بعدا
الأب: صبح، الآن سأكل، ما قاله عمك هو:
الأم: يعقوبه خذ قطعة أخرى!
العريس: ماما، دهني عمي يكمل حديثه!
الأب: شكراً. كنا عند أكبر سمكة، صبح، ما قاله عمك كان: يا جماعة، كنت على وشك أن أسلم الروح. والأكل كله لم يعد له أي طعم..
(الجميع يضحكون)
العريس: قصة رائعة
الشاب: أسلوبه رائع
الأخت: أما أنا فلن أذوق السمك بعد الآن
العريس: طبعاً، لأن الإور لا تأكل السمك أبداً لأنه ثنائي.
المرأة: ألم تنته من شطاء اللبنة بعد؟
العروس: إيتا، لا حاجة لاستعمال السكين عندما تأكلين السمك.
الرجل: أعطية اللبنة عادة لا ذوق فيها، أما هذه فأجدها جميلة.
الأخت: أجدها هكنا أكثر رومانسية.
المرأة: ممكن لكنها لا تعطي الإحساس الملائم.
الصديق: بل تعطي النور الملائم لأكثر سمكة.
الشاب: (للأخت) وأنت، ما رأيك؟ أيعجبك الحو الرومانسي؟
الأخت: طبعاً، طبعاً خاصة الجو المحيط بالشاعر هاته. بروقيه حلو جداً.
الأب: مات بالتهاب في التخاع الشوكي.
الشاب: مرض رهيب
الأب: أحد أخوة عم العجوز فيبر أصيب بالمرض نفسه. حديثه عنه كان رهيباً،

- لدرجة تجعلك لا تنام طوال الليل، مثلاً، كان يقول:
- العروس: ولكن هذا غير مناسب يا بابا!
- الأب: ما هو؟
- العروس: التهاب النخاع الشوكي!
- الأم: يعقوب، هل أحببتها؟
- المرأة: وخاصة اليوم، بهذه الليلة يجب أن يستطيع البعض أن ينام!
- الصديق: (للعريس) في صحتك، يا صديقي العتيق!
- العريس: في صحتكم جميعاً
- (الجميع يرفعون كؤوسهم ويطلقونها بالتبادل)
- الأخت: (للشاب بصوت خافت) موضوع مناسب لرفع الأنخاب!
- الشابة: أتجدين الموضوع غير مناسب؟ (يتابعان الحديث بهمس).
- المرأة: رائحة المكان جلوتي جيلاً.
- الصديق: بل ساحرة
- الأم: العريس تبرع بنصف زجاجة كولون!
- الشاب: (موجهاً كلامه للأخت) رائحتها رائحة
- المرأة: أصبح أنكم صنعتهم جميع قطع الأثاث بأنفسكم؟ الخزانة أيضاً؟
- العروس: كلها. زوجي صممها ورسمها واشترى الخشب وبشره وجهزه كله، ثم صمغه ولصقه كله، وكلها جميلة كما تريد، أليس كذلك؟
- الصديق: بل رائحة ولكن ما يدعشني، كيف وجدت الوقت لكل هذا العمل!
- العريس: مساء، وظهره أحياناً عند الظهر، لكن معظم الوقت كان صباحاً.
- العروس: كان يستيقظ يومياً في الخامسة، ويعمل ويعمل!
- الأب: إنجاز عظيم، كنت دائماً أقول إني سأقدم لكم الأثاث. لكنه لم يقل.
- تماماً مثل يوهانس زيغمولر الذي كان يريد...
- العروس: فيما بعد ستريكم بقية الأثاث.

- المرأة: وهل هو عتيق يا ترى؟
- العروس: أمتن منك ومننا جميعاً! فنحن نعرف مما صنع، حتى الغراء صنعه بنفسه.
- العريس: لأن البصاعة الرديئة التي يبيعونها في المحلات غير مضمونة أبداً.
- الرجل: الفكرة جيدة، فعندها يتربى الإنسان مع هذه الأشياء. ويعتني بها أكثر.
- كنت أمتنى (ملتفتاً لزوجته) لو أنك صنعتِ أشياء ما بنفسك.
- المرأة: بنفسى أنا طبعاً، وليس بنفسك أنت! هكلا هوا
- الرجل: لم يكن هنا قصدي. وأنت تعرفين هذا!
- الأب: قصة يوهانس زيمولر كانت مسلية جداً.
- العروس: لكنني فعلاً لم أجد في أي من قصصك ما يلى
- الأخت: ماري، لا تكوني فظة!
- العريس: أنا أجد حديث عمي رائعاً
- الصديق: بل مذهلاً، (للأب) وخاصة ثلاث قصصه
- العروس: لكنها طويلة جداً
- العريس: كلام فارغ.
- الصديق: بل موجزة، بسيطة، وذات معنى.
- المرأة: ولدينا من الوقت ما يكفي.
- الأم: (تدخل) والآن جاء دور الحلويات.
- الأب: أستطيع أن أرويها باختصار شديد بكلمات قليلة، ربما بست أو سبع جمل، لا أكثر..
- الصديق: ما هذه الرائحة الإلهية؟
- الأم: هذا كانوا مع كريمة.
- الصديق: ما عاد بوسعي الانتظار.
- الأم: يعقوب، خذ هذه القطعة، ولكن لا تكثر من الكريمة، فليس لدينا ما

- يكفي منها. تفضلوا وتمتعوا يا جماعة!
- الأخت: أنا أحب الكريمة جداً جداً.
- الشاب: صحيح
- الأخت: طبعاً على الإنسان أن يملأ فمه منها، وعندنا يشعر وكأنه بلا أسنان..
- العريس: عمي، أتريد المزيد من الكريمة؟
- الأب: اصبر قليلاً يوهانس زيغمولر كان يقول مثلاً:
- العروس: الكريمة جيدة. (للأم) عليك أن تطلعي على الوصفة.
- العريس: في حياتها لن تصل إلى مستواك في الطبخ (لأمه).
- الأم: فيها على الأقل ثلاث بيضات!
- العروس: ومع كل الأشياء الأخرى يجب أن تصح جيدة
- الأخت: يجب عليك أن تكتري، وإلا فلن تحصلي على شيء
- المرأة: وخاصة من البيض.
- الصديق: (يضحك ساخراً فيشرق) البيض، هذا، هيهي، جيد جداً.. البيض جيد جداً، رائع، وإلا، هيهي، لن تحصلي على شيء، هيهي فعلاً رائع هيهي (بما أن أحداً لا يشاركه الضحك، يتوقف بسرعة ويأكل بسرعة أكبر).
- العريس: (يخبط له بكفه على ظهره) ما الأمر، ماذا جرى لك؟
- الأخت: ما الأمر، البيض فعلاً جيد
- الصديق: (يبدأ من جديد) جيد جداً رائع! أنا لست ضد البيض إطلاقاً.
- الأب: 'ه من البيض، ذات مرة أعطتني أمك رحمها الله بيضة، زوادة رحلة. سألتها: هل هي قاسية؟ أجابتن: قاسية كالبحير، حسناً، أنا صدقتها، ووضعت... البيضة مع الأغراض، ولم أكد...
- العروس: باباء الكريمة، من فضلك!
- الأب: تفضلي! لم أكد...
- المرأة: (بفتح) هل صنعتم السريرين أيضاً بأنفسكم؟

- العريس: طبعاً، ومن خشب الجوز.
- العروس: يبدوان جميلين جداً.
- الأخت: ولكنني أجدهما عريضين قليلاً.
- المرأة: هذا نتيجة شغل اليد...
- الرجل: لكثك لم تريهما بعد...
- الأب: كان عندي لكما سريران في غاية الجودة. حصلت عليهما، أباً عن جد، ولهما قيمة تراثية. وواسعان جداً أيضاً.
- الصديق: صحيح، في الماضي كان يقتل الإنسان ما لديه.
- الشاب: في الماضي كان الناس مختلفين أيضاً.
- الأب: لكن نوعاً من الناس أسرتهم، كان يقول فرستس فورست الذي كان طريفاً جداً مثلاً، ذات مرة دخل إلى الكنيسه عندما كان الكاهن
- (داخله) وأول جاء دور المصححات، مارب، عليك أن تساعديني في حمل النبيذ
- العريس: يعني، جاء دور الشطف.
- الأب: عندك هناك حكاية عن سيمون التوايسته لا بد أن أحكيها لكم. عندما أدخلوا هذا النوع من التوايسته...
- العريس: اشرب أولاً بعض السيد يا عمي، فهو يربط اللسان!
- (يصبون النبيذ)
- الصديق: حتى لونه رائع! وهذه الرغبة المدعشة!
- الأم: (للشاب والأخت) يا أولاد، بماذا تتحدثان أحدهما مع الآخر طوال الوقت؟
- الأخت: (مرعوبة) نحن! ابتداءً فقط كان يقول...
- الرجل: (للشاب) ما بك؟ لماذا تلوس على قدمي باستمرار منذ ثلاث دقائق؟ ألا ترى أنني لست منفاعاً (يقلد يديه حركة منفاخ الكور).
- الشاب: عفواً، كنت أظن...

- الرجل: هه، تظن، لا بأس في أن يظن الإنسان، ولكن ليس بتقديمه طبعاً.
 الأم: يعقوب، ناولني كأسك!
 المرأة: ألا تفضل أن تشرب بدلاً من أن تنبهي بحكمتك؟ وأي حكمة! على كل حال إسرافك في الشراب لا حدود له.
 (صمت)
 الصديق: كنت تريد الحديث عن الأثاث الموروث أليس كذلك؟ لكك قوطعت!
 الأب: طبعاً، عن السريوين! شكرًا! لك، جزيل الشكر أكثر من عضو من عائلتنا مات في هذين السريوين يا ماريا!
 العريس: لكننا الآن نود أن نرفع نخب الأحياء يا عمي، في صحتكم!
 الجميع: في صحتكم
 الرجل: (ناهضاً) يا أصدقائي الأعزاء.
 المرأة: إذا كنت تتوي أن ملقي حطة، فاعلق قلمك!
 الرجل: (يجلس)
 الصديق: لماذا لا نتكلم يا رجل؟ كنت مجرد مرحة من روجتك العزيزة، أليس كذلك؟
 المرأة: إنه لا يستوعب المزاح.
 الرجل: للمرة الثانية أنسى ما أريد قوله. (يشرب)
 الشاب: (ناهضاً)
 المرأة: ش!
 الأم: يعقوب، سكر صدرينك عيب!
 (في هذه اللحظة تسمع من الخارج أصوات نواقيس الكنيسة).
 الأخت: (للصديق) النواقيس يا سيد ميلنر! لا بد لك الآن من أن تلقي كلمة!
 الصديق: أنصتوا! يا لها من أصوات رائعة! كلها خشوع!

الأخت:	(للعريس الذي يأكل) ش!
العروس:	دعيه يبلع على الأقل!
الشابة:	(يقف منتصباً) عندما يدخل شاب وشابة عش الزوجية، العروس الطاهرة والعريس الذي أنضجته أعاصير الحياة عندها يقال: إن الملاذ في السماء تغني عندما تستعيد العروس الشابة (ملتفتاً إلى العروس) في ذاكرتها أيام طفولتها السعيدة، قد يتأبها حزن خفيف، لأنها الآن ستخرج إلى الحياة العذائية (العروس تتشجج) ولكن طبعاً إلى جانب الرجل المجرب، الذي أسس الآن بيت الزوجية، بيديه، وهي حالتنا سنأخذ المعنى حرفياً.
الشابة:	أثنه، لكي يعيش فيه مع من اختارها قلبه في السراء والضراء، لهذا دعونا الآن نشرب نخب هذين الطاهرين، هذين الإنسانيين، اللذين اليوم ولأول مرة سيصحيان أحدهما للآخر (المرأة تضحك) ومن بعدها إلى الأبد، وفي الوقت نفسه دعونا نعني على شرفهم أغنية مراتس ليست (لا بد أن يكون رائعاً) (يبدأ بالغناء وبما أن أحداً لا يشاركه في الأغنية يجلس بسرعة) (صمت).
الصديق:	(بصوت منخفض) خطبه غير معروفة لكن الإلقاء كان جيداً؟
الأخت:	بل فريداً كت رائعاً، وكأنك تقرأ من كتاب.
الرجل:	من الصفحة 85 من كتاب الأعراس! حفظك للمقطع عن ظهر قلب كان جيداً.
المرأة:	ألا تستحي؟
الرجل:	أنا؟
المرأة:	نعم، أنت!
الصديق:	التيبذ رائع.
	(يتوقف قرح النواقيس. الجميع يسترخون)
الأب:	صحيح، كت سأتحلث عن السريرين.
العروس:	دعك من هذا القصة معروفة.

الأب: تعرفين كيف مات شقيق جديك أوغوست؟

العروس: نعم، طبعاً.

العريس: كيف مات أوغوست شقيق جديك؟

الأب: أنا أحتج. حكاية البيضات لم تدعوني أحكيها لكم، وكذلك حكاية

السيمون، علماً بأنها جميلة، وبعدها حكاية فورست، أما حكاية

يوهانس، زيفمoller فلن أذكرها، لأنها فعلاً طويلة قليلاً، لكن ليس أكثر

من عشر دقائق، كحد أقصى، ما رأيكم قد أحكيها لكم فيما بعد...

إذن...

الأم: يعقوب، إملأ الكؤوس يا رجل!

الأب: خالي أوغوست مات بمرض الاستسقاء.

الرجل: في صحتكم.

الأب: في صحتك بالاستسقاء، بدأ من قدمه، دملب من أصابع قدمه، لكنه

انتشر بعدها حتى ركبته، سرعة أكثر من إجاب طفل، وفجأة أصبح كل

شيء فيه أسود، طئه كان أيضاً متعباً، وزعم الفصد المستمر...

الرجل: في صحتك.

الأب: في صحتك، في صحتك!... رغم الفصد المستمر، لم يعد هناك من

جدوى وفوق كل هذا جاءت قضية قلبه، فعجلت بكل شيء، كان

مستلقياً إذن في السرير الذي أردت تقديمه لكما، كان يثن مثل الفيل

وشكله كان أيضاً مثل الفيل، أقصد سابقه. شقيقته، جدتكم، قالت له في

لحظاته الأخيرة، عند المعجر كان ذلك، ولون الغرفة أصبح رمادياً، أظن

أن الستائر ما زالت هناك حتى الآن، قالت له: أوغوست، هل تطلب لك

الكاهن؟ لم ينطق بحرف، بل نظر إلى السقف، كما كان يفعل طوال

سبعة أسابيع، فطوال هذه المدة لم يكن قادراً على الاستلقاء على جنبه.

ثم قال: الشيء الأساسي هو القدم. وعاد إلى التأوه والأثين. لكن أمي لم

تتركه وشأنه، فهي كانت ترى أن الأمر يتعلق بالروح، ولهذا بعد تقريباً

نصف ساعة. قالت له أوغوست: ألا تريد أن تطلب الكاهن؟ لكن حالي

لم يعرفها أي فتية. وأبي الذي كان يقف إلى جانيها قال لها: دعيه. إنه يتألم. أبي كان رقيقاً جداً. لكنها لم تأبه له، بسبب الروح طبعاً، ولكنهم كانوا عتيدين، فعاودت سؤالها: أوغوسته من أجل خلاص روحك الخالدة. وعندما، كما حكى لي أبي فيما بعد، سحب خالي نظره من السقف والتفت نحو اليسار حيث كان واقفين، فهذا وكأنه مصاب بالحوكة، ثم قال شيئاً لا أستطيع ذكره هنا، قال عبارة بذية، مثله تماماً. فعلاً لا أستطيع.. على كل حال، القصة وما فيها.. لا بد أن أذكرها، إلا لن تفهموا شيئاً. قال: تلهسوا... والساقى تعرفونه، عندما قال ذلك، وبصعوبة كما تتصورون، مات هذا مؤكدة السرير ما زال هناك، جاهزاً في السقيفة، ما زال بإمكانكما إحضاره. (يشرب)

(صمت)

- الأخت: لم يعد بي رغبة في الشرب.
- الصديق: يا أنسة، لا يحور للإنسان أن يأخذ كل هذه الأمور على محمل الجد. هيا اشربي، بصحتك! إنها مجرد قصة جميلة جداً.
- العروس: (يهمس للعريس) أما كان يوسع أن يوفر علينا شر هذا العسيل القذر!
- العريس: دعيه لشأنه، ألا ترين أنه مبسوطاً
- الشاب: الإضاءة هنا أجدها رائعة.
- الأم: يعقوب، لا تقطع الكمك.
- الأب: أن نلقي نظرة على أثاثكم؟
- العروس: يوسعكم ذلك.
- الصديق: المهم أن المقاعد واسعة، الواحد منها يتسع لشخصين معاً.
- المرأة: لكن أرجلها نحيلة نوعاً ما.
- الشاب: أرجل نحيلة - تعبير أصيل.
- المرأة: ومن أين استقيت علمك هذا؟
- الأم: يعقوب، لماذا لا تأكل المعجنات بيدك؟

المراة: (تنهض وتتجول) هذه هي الكبة. عرصها معقول، ولكن هذا النوع من التجيد هنا في الأعلى أجده غير عملي، على كل حال، بما أنها صناعة ذاتية.

العروس: (تنهض) الخزانة جميلة، أليس كذلك؟ خاصة التطعيم! لا أدري الآخرون لا يمتلكون الحس المناسب بهذه الأشياء. يدفعون قطعة نقود، ويحصلون لقامها على قطعة أثاث، كيف أقول، تماماً كقطعة أثاث، بلا روح ولا أي شيء آخر، وفقد ليحصلوا على قطعة أثاث. أما نحن فتمتلك أشياءنا الخاصة بنا، والمعجونة بعرقنا وحبنا، لأنها مصنوعة بأيدينا.

الرجل: يا امرأة، اجلسي من هنا، واجلسي!

المراة: ماذا تعني؟ أود أن أراها من داخلها.

الرجل: لا يجوز أن يفحص الإنسان خزان الأخرى من داخلها.

المراة: قلت إني أود لا أكثر لكنت دنت، الأفضل عليّ بكل شيء، إذن بلا في الحقيقة، من الخارج لا بدور الحربة ماهرة جداً، وهذا التطعيم بطل من زمن بعيد، الناس الآن يفحصون أنواع الزجاج والسنائر الملونة - لكن من الداخل قد يكون الحرفة جيدة، وهذا ما أردت أن أتأكد منه.

الرجل: طبعاً، والآن تعالي واجلسي!

المراة: ما هذه اللهجة الأمرة؟ يبدو أنك أسرفت في الشراب ثانية. سأمرج لك النبيذ بالماء. إنه ثقيل وأنت لا تتحملة.

العريس: تفضلي إذا أردت رؤيتها من الداخل إن اهتمامك يسعدني. ها هو المفتاح. ماري، افتحي الخزانة!

العروس: (وهي تحاول) لست أدري الآن إذا كان هذا هو المفتاح الصحيح! إنه لا ينور في القفل.

العريس: هاتي المفتاح، ما زال أمامك الكثير لتتعلميه. هذا القفل أنا ركبته بنفسي. (يحاول) اللعنة! ما هذا! يلعن!..! (بغضب) لجهنم!

العروس: رأيته حتى أنت لا تستطيع فتحه!

- العريس: ربما كان هناك استعصاء في الففل. إني لا أفهم.
- المرأة: ربما لا يوجد في داخلها الكثير. وعندها الأمر لا يستحق. لا شك أن فتح قفل هذه الخزانة أمر مرهق. وهذا من مساوئها.
- الرجل: (بتهديد) اجلسي هنا! ما عدت قادراً على تحمل المزيد من حديثك.
- الأخت: بما أننا واقفون. ألا تريدون أن نرقص قليلاً؟
- الشاب: طبعاً نريد. لنسحب الطاولة جانباً!
- العريس: جميل أن نرقص. لكم من النبي سيعزف؟
- الصديق: أنا أعرف على الغيتار، إنه موجود في الدعايز. (يحضره)
- (الجميع ينهضون.. الأب والرجل يتوجهان نحو اليسار ويجلسان هناك يدخنان. العريس والشاب يرقعان الطاولة ويسحبانها نحو اليمين).
- الشاب: صعباً هنا وحافز عندما تنزلها.
- العريس: لا ضرورة لذلك. يجب أن تتحمل الخشونة، (ينزلها بقسوة فتميل إحدى أرجلها). هكذا، والآن معاً إلى الرقص!
- الشاب: أتري، لقد انحلت الرجل! كان عليك أن تنزليها برفق!
- العروس: ما الذي انخلع!
- العريس: لا شيء، بسيطة! والآن لنرقص!
- العروس: أما كان بمقدورك أن تنتبه أكثر!
- المرأة: كان عليك أن تفكر بالعرق المعجونة به، ولكن ربما كان من الأفضل استخدام غراء جيد.
- العريس: يا لحدة لسانك! أسمحين لي بهذه الرقصة؟
- المرأة: ألا تريد أن تكون الرقصة الأولى مع زوجتك؟
- العريس: طبعاً. ماري، تعالي!
- العروس: لا، أرغب أن أرقص مع السيد هانس.
- الأخت: ومع من سأرقص أنا؟

- العروس: (للرجل) ألن ترقص؟
الرجل: لا، وإلا فإن زوجتي ستحتج.
الأخت: ومع ذلك يجب أن ترقص، وإلا سأبقي متفرجة!
الرجل: لكن هذا لا يليق، إن كنت لا أريد. (يقف ويمد لها ذراعه)
الصديق: (جالساً على الكنية ومعه الغيتار) سأعزف مقطوعة فالس. (يبدأ بالعزف)
(يبدأ الرقص: العريس مع المرأة، والعروس مع الشاب، والأخت مع الرجل).
المرأة: أسرع، أسرع! مثل الدويخة.
(يرقصون بسرعة ثم يتوقفون)
المرأة: رقصة فحمة ورنصت لا بأس به' (تجلس على الكنية بصخب. الكنية تصدر صوت كسر. المرأة والصديق يقفزان)
الصديق: لقد انكسر
المرأة: إذا انكسر فيها شيء فسأكون أنا المنيعة.
العريس: ولكن لا بأس، أنا سأصلحها.
المرأة: لا شك أنك تحسن صناعة الموييليا. وهذا هو المهم.
العروس: هل كانت سرعة الرقصة أكثر مما تتحملين حتى سقطت على الكنية. بهذه الطريقة؟
المرأة: نعم، زوجك يلتف برشاقة ممتازة.
الأخت: (للرجل) ألم يعجبك الرقص؟
الرجل: اليوم أعجني، نعم.
المرأة: يجب أن تشبه أكثر لقلبك المريض.
الرجل: أتخافين؟
المرأة: أنا التي ستحمل النتائج دائماً.

- العريس: لنجلس قليلاً.
- العروس: (للصديق) عزفك رائع.
- الصديق: عندما يراقبك الإنسان وأنت ترقصين!
- العريس: كفى، بلا ثرثرة! لنجلس! (للشاب) هل أعجبك الرقص؟
- الشاب: جدياً، لكن ألن نرقص مرة ثانية؟
- العريس: لا.
- الأب: هل هناك مزيد من النبيذ لتلطيف الدردشة.
- العريس: لنعد الطاولة إلى منتصف العرفة. (يقوم بذلك مع الشاب) ولكن انتبه هذه المرأة! (الأم تحضر نبيئاً. يجلسون بعد سحب الكراسي إلى الوراء).
- المرأة: غن لنا شيئاً، أنا أحب سماع الغناء.
- الصديق: أنا لا أجيد الغناء
- العريس: هذا ليس ضرورياً. يكفي أن تعني لمنطلي
- المرأة: زوجي أيضاً يعني، ويعزف على العيتار
- الشاب: حقاً؟ اعزف إذن!
- المرأة: ها هو العيتار.
- الرجل: لكنني نسيت كل شيء.
- الأخت: اعزف يا رجل!
- الرجل: وإن لم أستطع أن أكمل..
- المرأة: أنت دائماً تفعل ذلك.
- الأخت: مقطوعة واحدة فقط.
- الرجل: ربما ما زلت أحفظ واحدة.
- المرأة: في الماضي كان دائماً يعرف ولكن منذ زواجنا تخلى عن العزف. إنه يضجرني بكثرة ما يتخلى عن الأمور الحميمة. في السابق كان يحفظ الأغاني، ثم نسي معظمها، وبالتدريج تراجعت قدرته على عرّفها، فأصبح

غالباً ما يتوقف ولا يستطيع أن يكمل، وكأنه يتأكل من الداخل، وفي الختام لم يعد يحفظ سوى أغنية واحدة (لزوجها) بإمكانك أن تغنيها الآن!

الرجل: نعم، سأعنيها. (يعزف بعض الأكورات ثم يبدأ متعشاً)

الشبح في ليبنو، اسمعوا!

كان له الكثير من..

(ينسى فيعيد) كان له الكثير من. لا أدري. حتى هذه الأغنية نسيها.. كانت آخر أغنية.

المرأة: إنه التآكل.

العريس: حسناً، لا بأس، أنا لا أحسن الغناء مطلقاً.

الشاب: دعونا إذن نرقص قليلاً

الصديق: نعم، دعونا نرقص! وأنا أريد أن أرقص الآن (للرجل) بإمكانك طبعاً أن تعزف مقطوعة فليس، أليس كذلك؟ A-dur واللحن الرئيسي رجاء سيلة ماري، الآن دوري أنا!

المرأة: أما أنا فلن أرقص

العريس: لننتفج إذن.

الأب: ماري ترقص بشكل رائع.

(المروس والصديق يرقصان)

الرجل: (يعزف على الغيتار) A-dur بهذا الشكل

الصديق: (مستثاراً) رقصك رائع. لتسرع أكثر.

العريس: إياكما أن تسقطا!

المرأة: (للعريس) أنا لا يجوز أن أرقص هكذا.

الأخت: هل تجيدين هذه الرقصة.

المرأة: هذا يعتمد على الرجل.

الصديق: (يتوقف) قلبي يحرق شدة، إليك زوجتك، إنها ترقص برفعة. هل

أستطيع أن أشرب شيئاً؟

الأب: دعونا نجلس حول المائدة. تبادل الحديث بهذا الشكل غير ممكن.

العريس: طبعاً، إلى المائدة! (للعروس بصوت خافت) أم تريدين متابعة الرقص؟

العروس: إذن لنغير ترتيب جلوسنا. (للصديق) إجلس أنت هنا! (للمرأة) ألا ترغبين بالجلوس هناك. (المرأة تجلس بجانب العريس) بابا، إجلس في أعلى الطاولة.

العريس: (وهو يفتح سدادات زجاجات النبيذ) لنشرب الآن! في صحة الجو المريح.

الشاب: في بيت الزوجية على الأثاث المريح.

الصديق: المصنع ذاتياً.

الأب: صحة. عذراً كنت تورثك حتى ركبتك ما مار، قدمنا لك ذات مرة كأس سيد حدث كان مسروراً بذلك. كان يود أن يراك وأنت ترقصين، لكنك غفوت ونامت.

المرأة: (للماريا) إذن اليوم لا تشربي السبأ أليس من رأيي؟

الرجل: لم يسبق لي أبداً أن رأيت من يرقص بهذه الجودة

الصديق: الآن أشعر أن مزاجي رائع. حتى الآن كان الجو هنا خافاً نوعاً ما. لكنه بصورة عامة رائع. (ينهض) ما هذا؟ (ينظر إلى الكرسي) يبدو أنني علفت.

العروس: هل أصابك مكروه؟

الصديق: إنها نسرة خشب.

العريس: لا بأس.

الصديق: على الكرسي. لكن هذا كان أفضل بتطال عندي.

العريس: ولبسته خصيصاً على شرفي؟

الصديق: طبعاً، والآن أنا سأغني.

العريس: لست ملزماً إن لم ترغب بذلك.

الصدق: (يتناول الغيتار) بكل سرور.
 العريس: أقصد إن كان مزاجك معكراً.
 الصدق: مزاجي ليس معكراً.
 العريس: أعني بسبب البتالة.
 الصدق: الرقص عدل مزاجي.
 الألب: العذالة الربانية موجودة. هذا ما كان يقوله فورست أيضاً
 الصدق: (يغني أنشودة العفاف)
 أنشودة العفاف
 آه، كادا أن يلدوبا أحدهما في الآخر.
 وشعوره كان يقول له: إنها لي
 الظلمة تجعل القلب يتأجج.
 وشعورها كان يقول لها: إنا وحدنا
 قبلها على وجهتها
 لأنها طبعاً لم تكن عاهرة.
 ولا تريد أن تكون إحدهما
 آه، يا للعب الأيدي الجميل!
 آه، لم يسبق لقلبي أن خفق هكذا!
 كلاهما كان يبتهل
 أن يجدد هو الشجاعة.
 ثم قبلت جبينه
 لأنها طبعاً لم تكن عاهرة
 إنما فقط لم تدر كيف..
 ولكي لا يلدشن عفافها
 ذهب ذات يوم إلى عاهرة

فعلته أحزان
ومباهج الطبيعة
شرب من جسدها كأس النسيان
رغم أنه لم يكن حينئذ ناسكاً
وعندها فقط قطع على نفسه عهداً.
ولكي تطفئ لهيبها الذي أشعله عن غير عمد
تملقت بشاب متين البنيان
لا يراعي تأنيب الضمير
(تضربها ومددها على الدرج)
على كل حال قبضت كانت سعادة
وهي طبعاً لم تكن راضية
والآن فقط حاجت الهمهمة
أما هو فقد الطردح لقله
إذ كان حكيماً آنذاك
عندما قبلها فقط على جبهتها
في أيام السابق الطيب الذكر.
وهو كمنافق، وهي كعاهرة
يعترفان بأن العفة على الجبين
ليست سوى كلام فارغ.

المرأة: (تضحك)

العريس: أعرف هذه الأثورة إنها من أفضل أعابيك. (للمرأة) هل أعجبتك؟
سأذهب لأحضر مزيداً من البيض.
الصديق: نعم، إنها جيدة وحاصة العبرة! (للعريس) هل أعجبتك؟
العروس: أظن أنني لم أفهمها.

المرأة:	لست أنت المقصودة؟
الأب:	(قلقاً) أين ذهبت إيتا؟
العروس:	وما أدراكي..
العريس:	والسيد هاس غائب أيضاً ما سبب دعوته هو بالذات؟
العروس:	لأنه ابن أصحاب البيت
العريس:	متللف إذن.
العروس:	لا شك أنهما خرجا.
الأب:	أحسن، لأنهما لم يسمعا الأغنية، لكن يا ماريا إذهبي الآن وتأكدني!
المرأة:	ولكن قد يكونان فهماها.
الرجل:	السيدة واندنك موحودة أيضاً في المضيق
العريس:	نعم، فهي تحضر الكريمة.
العروس:	(للعريس تصويت خافت) أغنية يديّة
العريس:	بعد أن رقصت معاً بهذا الشكل
العروس:	أشعر بالخجل
العريس:	بسبب الرقص؟
العروس:	لا، بل من أصدقائك! (تخرج)
الصدّيق:	الآن بلغ مزاجي ذروته. بعدما أشرب كالإله
العريس:	الأصح أن تقول، عندما يشرب الإله يصبح مثل السكرتير.
الصدّيق:	(يضحك مستفزاً نوعاً ما) قولك حميل وذكي على غير عادتك.
الرجل:	بالمناسبة، اسمعوا هذه الطرفة! ذات مرة أراد الإله الطيب أن يتمشى منكراً. ولأنه نسي أن يلبس الكرافة، تعرفوا عليه وساقوه إلى مشفى المجانين.
الصدّيق:	كان عليك أن ترويها بشكل آخر.. لقد أصعبت تأثير الخاتمة!
الأب:	لا بأس لكن يوسف شميدت ساقوه فعلاً إلى مشفى المجانين، الأمر

- حدث كالتالي: (الأخت والعروس والشاب يمشون).
- الأخت: كنا نساعد أمي بتحضير الكريمة.
- العريس: لا بأس فالمزاج هنا رائق جداً.. إنهم يروون النكات هنا..
- الشاب: الكريمة ستكون هائلة.
- المرأة: هل يحضرونها على النار؟
- الأخت: لا، نحن لا نضعها على النار.
- المرأة: ظننت فقط أنكم ستقولون إنها تصنع على النار، لأن وجوهكم شديدة الحمرة.
- (تضحك ترمي نفسها على كرسي فيصدر عنه صوت كسر). أوه! (تنهض)!
- الصديق: هل انكسر شيء ما؟
- المرأة: أظن أن الكرسي
- العريس: مستحيل فهو يحمل ثقل قبل المسامير التي استخدمتها طولها ثلاثة سنتيمترات
- المرأة: لكنني ما عدت أجزؤ على الجلوس عليه ثانية، سأذهب إلى الكتبة.
- الأخت: لكنك جلست على الكتبة قبل قليل فانكسرت رجلها.
- الصديق: (يتحسس أمقل الكرسي) فعلاً ثمة خطأ هنا، وهو ليس نسر خشب هذه المرة، ولكن عليك الانتباه إلى ثيابك.
- العريس: (يتقدم نحوهم) نعم، هذا الكرسي ليس متقناً تماماً. المسامير لم تكفي لم أدر أنه هذا الكرسي بالتحديد وإلا لرجوتها أن تجلس في مكان آخر.
- العروس: وعندنا سيكون الكرسي المناسب.
- الرجل: هنا كرسي شاغر.
- (صمت)
- الأم: ها هي الكريمة! والنبيذ الساخن أيضاً! الصديق هذا رائع! نبني ساخن!

(يتمطى) إنه مسد اليد فقط، ولم يتمزق شيء من ثيابي. لشرب.
(يتكسر مسند اليد).

العريس: الآن سيصبح الجو مريحاً. في صحتكم!
الجميع: صحة.

العريس: (للأم) تخيك أنت يا أمي.

الأم: نعم، لكن لا تدلق الثدي على صدريتك الجميلة، تكفي البقعة التي عليها.

الأب: بمناسبة الحديث عن الكراسي.. روزنبرغ وشركاه كان يستخدم في محله لزيائنه دائماً كراسي منخفضة بحيث تصبح ركة الزبون بمستوى رأسه، بحيث تليس مقاومته وعلى أكتاف هؤلاء الزبائن اغتسى روزنبرغ وشركه، فاشترى مراً أفضل وأثاثاً أحمل. لكنه احتفظ بالكراسي المنخفضة وكان يقول دائماً: بحان: بمثل هذا الأثاث المتواضع بدأت. لن أنسى هذا أبداً، لكن لا أصبح متعجباً فيماقي الله.

المرأة: لم يكن في نبي أن يكسر الكرسي من ذني في ذلك!
الرجل: لم يتهمك بأحد شيء.

المرأة: لهذا السببه سيقع الذنب علي أنا.

الصديق: أحد الأوتار ينشر.. هل أغني لكم شيئاً مع العيتار؟

العريس: إن لم تكن متعباً؟

الصديق: هم سأتعب؟

العريس: من الرقص والشرب. أنت تعاني من معدتك، أليس كذلك؟

الصديق: معدتي سليمة تماماً.

العريس: لكك تتناول دائماً حبوب النظرون.

الصديق: وهل يعني هذا أنني مريض حتماً؟

العريس: إني أحاول أن أهتم بك لا أكثر.

الصديق: أشكرك على ذلك، لكنني لست متعباً.

(صمت)

- الشاب: هل شاهدت مسرحية بعل في المسرح.
الرجل: رأيته، إنها بدئية.
الشاب: لكن فيها الكثير من الزخم.
الرجل: إنها إذن بناءة بزخم. وهذا أسوأ من بناءة ضعيفة. إذا كان فلان موهوباً بإظهار البناءات، فهل نعلمه؟ لا يجوز لك أن تشاهد مسرحية من هذا النوع.

(هدهد)

- الأب: الكتاب المحدثون يمرعون الحياة العائلية في الوحل. وهي أفضل ما نملكه نحن الألمان

الصديق: معك كل الحق

(صمت)

- العريس: لتبدل الموضوع بجماعة! نمتعوا اليوم تحديداً عرسي. فاشربوا ولا تجلسوا متبسين بهذا الشكل! أنا مثلاً سأحلق سترني (يفعل ذلك)

(صمت)

الصديق: هل لديكم ورق لعب؟ بإمكاننا أن نلعب باصرة.

العريس: الورق في الخزانة.

المرأة: التي لا تفتح.

الصديق: وإذا استخدمنا الأزميل؟

العروس: لا شك أنك تمزح.

الصديق: ألن تفتحوها أبداً؟

العروس: طبعاً، ولكن ليس اليوم.

العريس: وليس من أجل الورق.

الصديق: (بعنف) إذن قولوا لي ماذا يمكننا أن نفعل هنا بعدا

- المرأة: يمكننا أن نعاين بقية الأثاث.
- العريس: فكرة جيدة. سأقدمكم.
- (الجميع يقفون).
- الأخت: أفضل أن أبقى جالسة في مكاني.
- العروس: وحدك؟ غير معقولة.
- الأخت: والسبب؟
- العروس: لكل شيء حد.
- الأخت: إذن يمكنني أن أقول إنني لا أريد الهوض لأن الكرسي مكسور.
- العروس: ولماذا كسرتة؟
- الأخت: انكسر لوحه.
- الصديق: (يتحسس الكرسي) إذا جلس الإنسان عليه بهدوء، وبدل جهداً في ذلك فلا بأس.
- الأب: دعونا نذهب لمشاهدة قطع الأثاث الأخرى.
- الصديق: (بهذهو للمرأة) الطاولة ما زالت متماسكة.
- العريس: قطع الأثاث ليست شيئاً خارقاً للعاد.
- المرأة: يكفي أن تكون متينة تتحمل!
- العريس: ماريا هيا تعالي!
- العروس: (تبقى جالسة) أنا قادمة. اسبقوني أنتم!
- (الجميع يغادرون من الباب الأوسط وخلال ذلك).
- المرأة: (للصديق) العريس خلع سترته.
- الصديق: هذا دلالة على عدم الاحترام، إن لم تستح فافعل ما شئت.
- العروس: (تجلس إلى الطاولة وتتشج)
- العريس: (داخلاً) يجب أن أحضر المصباح البدوي. التيار الكهربائي معطل.
- العروس: لماذا لم تترك العامل الأخصائي يصلحه!

- العريس: ما بك؟ وأختك أيضاً يجب أن تنتبه لسلوكها.
العروس: وصديقك؟
العريس: ما هكذا يرقص الإنسان إذا أراد أن يحترم.
العروس: وصاحك ميلندرا! ألم يلفت نظرك اندفاعه عندما تحدثت عن العذرية؟
وجهي احمر خجلاً، والجميع لاحظوا ذلك. وكان يحدث في وجهي هكذا.
وبعداً تلك الأغنية السيئة الحظ. وكأنه كان ينتقم لنفسه من أمر ما.
العريس: وتلك النذاة سمح لنفسه بها طبعاً لاعتقاده أن كل شيء جائز أمام واحدة من هذا النوع.
العروس: انتبه لنفسك النذاة صدرت عن صديقك، وأنا لست واحدة من هذا النوع.
العريس: كيف ستخلص منهم! يأكلون ويسكرون ويدحجون ويشربون ولا يريدون أن يتكلموا! إلهام حلفتنا نحن!
العروس: ويا لها من غالية!
العريس: لا تكوني هكذا. عندما يغادرون
العروس: لقد أفسدوا كل شيء، وانتهى الأمر.
العريس: أريد أن أبقى وحدي. ها هم قادمون.
العروس: لا أريدكم أن يدمعوا أبداً وإلا فسيروا الأمر أكثر مما هو عليه الآن.
العريس: (يلبس مترته بسرعة) بدأ الجو يبرد هنا.
(يظهر الآخرون عند الباب).
الأب: اضطررنا أن ننتظر في المطبخ، لأن التيار في غرفة النوم معطل.
الصديق: هل نسبب لكم أي إزعاج؟
المرأة: (تضحك بتشنج هستيري)
الرجل: ما الذي أصابك ثانية؟
المرأة: الأمر يدعو للضحك.

- الرجل: ما الذي تجدينه مضحكاً؟
- المرأة: كل شيء! الكرسي المكسرة، الأثاث المصنع ذاتياً، الحديث (تضحك بصخب).
- العروس: إيمي، ما بك!
- المرأة: كل شيء حراً. (تترك نفسها تسقط على أحد الكرسي وهي تضحك. الكرسي يتنازع) وهذا أيضاً! أيضاً، صار لا بد أن أجلس على الأرض.
- الصديق: (يشاركها الضحك) صحيح تماماً! كان علينا أن نحصر معنا كرسي النزهة.
- الرجل: (يمسك المرأة) أنت مريضة. إن تصرفت على هذا النحو، ستحطمين الأثاث كله، والذنب ليس ذنب الأثاث (للعريس) أرحو الممطرة!
- الصديق: لتجلس حسب الإمكان. كل هذا لا يهم عدم يكون الإنسان مبسوطاً. (يجلسون)
- الأخت: لولا عطل التيار لرأينا السريرين إيهما جميلان جداً فعلاً.
- المرأة: حتى التيار خربان.
- العروس: يعقوب، ألن تحضر مزيداً من النبيذ؟
- العريس: النبيذ في القبو. أعطني المفتاح.
- العروس: لحظة.
- (يخرجان)
- المرأة: الرائحة هنا غريبة!
- الصديق: لم تنتبه لها قبل الآن.
- الأخت: أنا لا أشم شيئاً.
- المرأة: عرفتُها. إنها رائحة الغراء!
- الصديق: لهذا استخدموا الكولونيا التي أهديتها لهم! ونصف زجاجة مرة واحدة! ذهب التمويه وفاحت رائحة الغراء.
- العروس: (تعود)

- الأب: تبدين جميلة وأنت تقفين هناك. منذ صغرك كنت جميلة. أما الآن فأراك تزهرين.
- المرأة: تفصيلة ثوبك جيدة.
- العروس: أنا والشكر لله لست بحاجة لثياب.
- المرأة: ماذا تقصدين بهذه التورية؟
- العروس: وهل أصابك سهمها؟
- المرأة: من يسكن في بيت من زجاج، لا يرمي الناس بالحجارة.
- العروس: من الذي يسكن في بيت من زجاج؟
- المرأة: إن تفصيلة ثوبك جيدة جداً بحيث لا يرى الإنسان أنك..
- الصديق: صحة، التيبيل للبد.
- العروس: (تبكي) هذه هذه.
- الرجل: ما معنى هذا؟
- العريس: (يعود) ما معنى التيبيل، ولكن ما لك؟
- الأخت: قلة أدب.
- المرأة: أين قلة الأدب؟
- الأب: يا جماعة اهدؤوا! في صحتكم!
- العريس: (للأخت) لا يجوز أن تهني الضيوف!
- الأخت: ولكن يجوز للضيوف أن يهينوا زوجتك!
- المرأة: أنا لم أقل شيئاً.
- الرجل: بل قلت وكنت قليلة الحياء.
- المرأة: (مستغزة) لكني لم أقل سوى الحقيقة.
- العريس: أي حقيقة؟
- المرأة: لا تظاهروا وكأنكم لا تعرفون.
- الرجل: (يضحك) انتهي لنفسك!

- المرأة: عندما تكون المرأة حاملاً، فهي حامل ولا شيء آخر.
- الرجل: (ينزع إحدى أرجل الطاولة ويرميها باتجاه زوجته لكنه يصيب فقط مزهرية موضوعة فوق الخزانة. المرأة تبكي).
- العريس: (للأخت بغضب) هذه كانت مزهرتك!
- الأخت: لو كنت مهتماً بها فعلاً لما وضعتها فوق الخزانة.
- العريس: ليس لدي وقت لأجيبك، فهذه كانت طاولتي أنا.
- (يتحسس الطاولة محاولاً معرفة فيما إذا كانت قادرة على التحمل)
- الرجل: (مستثاراً يمشي جيئةً وذهاباً) الآن أنا من أديها، وسيبدو أنني أنا النفس الخشع هنا كان الأمر دائماً. هي الشهيدة وأنا القاضي لكنني احتملت الوضع مع سوات، والسؤال هو، من الذي جعلني فظاً. كانت يدي شديدة التعب من العمل، بحيث لم أكن قادراً على صربها. عندما أكون في صحة جيدة يكون هي دائماً مريضة. عندما أشرب تعد علي النقود.
- وعندما أعد أنا الغداء بيكي، دقت مره كد علي أن أرمي صورة عزيزة علي، لأنها لم تحبها، لم تعجبها لأني كنت أجيها، ثم رفعت الصورة المرمية على الأرض وعلقتها في عرفتها. وعندما رأيتها معلقة هناك فرحت وقالت. أنا راضية عنها هنا، ثم نذبت حظها لأنها كانت مضطرة لالتقاط ما أرميه أنا. وفي ثورة غضب أخذتها منها، فبكت لكونها لن تحصل حتى على هذه. قالت حتى هذه من كل مالا يمكن الحصول عليه إلا بصعوبة لكنها ببساطة هكذا، وكلهن هكذا. بدءاً من ليلة العرس لا يعود واحدنا حيواناً في خدمة سيده، بل إنساناً يخدم حيواناً، وهذا ما يؤدي بواحدنا إلى الانحدار حتى يصبح أهلاً لما وصل إليه
- (صمت)
- العريس: (بازلاً جهلاً) ألا تريدون شرب المريد؟ الساعة ما زالت التاسعة!
- الصديق: لم يعد هناك أي كراسٍ للجلوس.
- الشاب: إذن بوسعنا أن نرقص.
- الصديق: كفاني رقصاً.

- العريس: لكنتك قبل قليل أحبيت الرقص.
- الصديق: عندها لم تكن النسوة قد مزقت بنطالي.
- العريس: هكنا إذن (يضحك) ألهنا تقف صامتاً هكنا؟
- الصديق: هل كان الكرسي من صنعي؟
- العريس: لا، من صنعي أنا كان! والآن لم يعد الكرسي كرسيّاً.
- الصديق: إذن بإمكاننا أن نتصرف! (يخرج)
- الشاب: شكراً لكم كانت أمسية جميلة حلاً. علي الآن أن أرتدي معطفي.
- المرأة: هل ترافقني إلى البيت؟
- الرجل: (يخرج ويعود حاملاً أشياء زوجته) يتحتم علي الآن أن أعتذر لكم عن سلوك زوجتي.
- العريس: لا ضرورة لذلك
- المرأة: لا أجزؤ على النعاب إلى البيت
- الرجل: ألهنا هو لسانك! لكن المسرحية انتهت والجد بدأ. (يضع فراغه تحت فراغها) والآن سدهمه (يذهب مع زوجته التي ترافقه بصمت وانكسار).
- العريس: الآن يريدون الذهب، بعد أن ملؤوا بطوبهم. وسنقى وحيدين، ولم يمش من الأمسية إلا نصفها.
- العروس: قبل قليل كنت تريدكم أن يغادروا! أترى كم أنت متقلب! وطبعاً أنت لا تحبني.
- الصديق: (يعود والقبعة على رأسه غاضباً) هذه الرائحة لا يمكن احتمالها أبداً.
- العريس: أية رائحة؟
- الصديق: رائحة العراء الذي لم يصمد. ومن المعيب أن يدعو الإنسان ضيوفه إلى كومة زباله كهذه.
- العريس: إذن أرجو أن تقبل اعتذاري عن عدم إعجابي ببذاءتك وعن تحطيمك لمقعدي.
- الصديق: وأنا أرى أن تنتظروا وصول سرير الاستلقاء طاب مساوكم! (يخرج)

- العريس:** لجهنم!
- الأب:** يفضل أن نذهب نحن أيضاً بإمكاننا طبعاً متابعة حديثنا حول الأنثى والسريران جاهزان لكما طبعاً كنت دائماً أعتقد أنه من الأفضل أن يتحدث الإنسان فيما لا يتعلق بشؤون الآخرين. قدرتهم على الاحتمال ضعيفة إن جعلهم الإنسان يواجهون أنفسهم. إيتا، هيا بنا!
- الأخت:** يوسفني أن تنتهي هذه الأمسية الجميلة بهذا الشكل. هانس يقول: ومن ثم تأتي الحياة.
- العروس:** ونصيبك كان كبيراً في إتهائها بهذا الشكل. ومنذ متى تخاطبين الضيف باسمه الأول هانس؟
- الشاب:** أشكركم ثانية. بالنسبة لي كانت الأمسية رائعة.
- (الثلاثة يخرجون)**
- العريس:** الشكر لله وللشيطان أنهم أخيراً ذهبوا!
- العروس:** ليحملوا عازماً إلى المدينة بأسرها العاز! غداً صباحاً سيعرف الجميع أحداث حملة عرسنا، وسيصبحون سيفقون وراء نوافلنا ويقهقهون، وفي الكنيسة سيلتفتون بحونا وهم يفكرون بأننا وبالتيار المعطل، والأسوأ بالعروس الحامل، وأنا التي كنت سأتظاهر بأنها ولادة مبكرة.
- العريس:** وقطع الأثاث وجهد خمسة شهور من العمل؟ ألا تفكرين بهذا؟ وبأن سب ضحكهم وصخبهم على البنات حتى تحطمت أفضل الكراسي تحتهم هو رقصك معهم كما في الماخور. وبأن السبب هو صديقتك؟
- العروس:** والذي غنى كان صديقك! إلى جهنم قطع أثنائك التي لم تصقلها ولم نلعمها لأنك كنت ترى أن المظهر غير مهم، وإنما المتانة والراحة، خمسة شهور ضاعت حتى أنهيتها وحتى أصبحت حالتي واضحة للعيان، من أجل هذه الزبالة وهذه الصناعة الرديئة! لماذا تزوجنا إذن؟
- العريس:** طبعاً، فهم الآن في الخارج، وهنا في الداخل تبدأ ليلة زفافنا. هذه هي الحكاية!
- (صمت يمشي جيئةً وذهاباً وهي تقف إلى النافذة على اليمين).**

العروس: أكان يجب عليك أن تبدأ الرقص مع تلك الساقطة السائلة التي لم أعرفها حتى اليوم والتي كنت أظن أنها صديقتي، متجاهلاً كل التقاليد؟ يا للعار!

العريس: لأنها استخفت بقطع الأثاث.

العروس: وأنت أردت إجبارها على التصريح برأي إيجابي. أكان هذا أفضل؟! (صمت)

العريس: هذا نتيجة أن يفعل الإنسان مالا يفعله الآخرون، فيعضبون. خاصة عندما يعرفون أن عملك جيد وهو ليس من إنتاجهم، عندها ينتقمون لأنفسهم. وهم طبعاً لا يمتلكون الموهبة لصنع ولو قطعة واحدة من هذه، خاصة من ناحية التصميم والتفصيل. لكن ما يعطيهم الحق هو خطأ صغير، هو أن المراء كان سيئاً. لكن لن أفكر في هذا بعد الآن.

(يتجه نحو الخزانة ويحاول فتحها)

العروس: فعلتك لن تنسى وأنا لن أنساها أبداً! (تشج)

العريس: تقصدين الغشاة التي؟

العروس: الرب سيعاقبك على سخريتك هذه.

العريس: ها هو قد بدأ - لجهنم بهذا القفل اللعين! الآن أصبح كل شيء سيئاً!

(يضغط باب الخزانة نحو الداخل فيتكسر)

العروس: هل كسرت الخزانة بسبب القفل المكسور؟

العريس: بل لأتاول سترتي، وأنت رتبي المكان! أم هل سأخوض طويلاً في

استغلال الخنازير هذا؟

العروس: (تنهض وتبدأ بترتيب المكان)

العريس: (عند الخزانة وقد ليس سترته المنزلية، يعد تقوداً)، وفوق كل هذا كلفت

الحفلة الكثير! إحضار نبيذ القبو لم يكن ضرورياً أبداً.

العروس: الطاولة تعرج، ينقصها ساقان.

العريس: النبيذ الساخن! الطعام! والآن الإصلاحات!

- العروس: إصلاحات الكرسي والخزانة والكتب والطاولة.
- العريس: خنازير سفلة!
- العروس: وقطع أثنائك!
- العريس: جهاز بيت الزوجية!
- العروس: كل يعرف ما عنده.
- العريس: فيعتني به بصورة أفضل.
- العروس: (تجلس وينعما على وجهها) وهذا العار!
- العريس: هل سترتس وأنت في ثوب العرس؟ سيخرب هناك بقعة نبيذ عليه!
- العروس: كم تبدو صئلاً في هذه السترة! وجهك يبدو محتلفاً! لكنه ليس جيداً!
- العريس: ومن أراد أن يعرف عمرك على حقيقته، م عليه إلا أن ينظر إلى وجهك الباك!
- العروس: ألم يعد لديك ما هي مقدس الآن؟؟
- العريس: الآن ليلة الدخلة!
- (صمته ثم يتوجه العريس نحو الطاولة).
- العريس: شربوا كل شيء حتى عطاء الطاولة شرب أكثر مني الزجاجات فارغة بعض البقايا في الكؤوس. لا بد من التوفير الآن!
- العروس: ماذا تفعل؟
- العريس: أشرب ما في الكؤوس! هناك كأس مليء. أتريدن؟
- العروس: لا رغبة لدي.
- العريس: لكننا في ليلة العرس، أليس كذلك؟
- العروس: (تتناول الكأس، تلتفت بوجهها عنه، تشرب)
- العريس: حتى وإن كنت لا أستطيع أن أقول إني أشرب نخب عذريتك، طالع أنك حامل.
- العروس: ما هذا الحزني اليوم! أراك قد تجاوزت نفسك! من الممتع في ذلك؟

- كالتيس كنت ورائي.
العريس: (بإصرار) الليلة اليوم كلها بانتظارنا، طالما أننا من وجهة نظر العائلة وبين جدران بيتنا..
- العروس: (تضحك بمرارة).
العريس: سنتابع نسلنا! أكاد أقول إنها عملية مقدمة.
- العروس: أراك تحسن الكلام.
العريس: إذن، سأشرب في صحتك يا زوجتي العزيزة، متمنياً لنا دوام التوفيق!
- (يشربان)
العروس: لم يكن كل ما قلته صحيحاً، لكن الصحيح هو أن اليوم يوم احتفال. أي أن الأمور لا تجري تماماً كما يشتهي المرء.
- العريس: كان محتملاً أن تجري بشكل أسوأ،
العروس: مع صديقك!
- العريس: ومع أقربائك!
العروس: أيجب أن نتجادل دائماً؟
- العريس: لا، ولكن في ليلة العرس.
(يشربان بكثرة)
- العروس: ليلة العرس! (تشرذق، تضحك بصخب) شيء مضحك! يا لها من ليلة عرس جميلة!
- العريس: طبعاً. ولماذا لا تكون بصحتك!
- العروس: الأغنية كانت بذئنة منجيلة! (تضحك ضحكة قصيرة). فضربها..
- أنتم الرجال هكذا ومددنا على الدرج
العريس: (متفضلاً) وحكايات أهلك!
- العروس: وأختي في الدهايز! منظر يميئ من الضحك!
- العريس: والساقطة، كيف هوت على الأرض!

- العروس: وكيف بحلقوا عندما لم تفتح الخزانة!
- العريس: على الأقل لم يتمكنوا من رؤية ما بداخلها!
- العروس: جيد أنهم ذهبوا.
- العريس: لا يأتي من الضيوف إلا الصخب والوسخ!
- العروس: ألا يكفي اثنان؟
- العريس: ها نحن وحلنا الآن.
- العروس: سترك ليست جميلة.
- العريس: وثوبك أيضاً.
- العروس: (تمزقه من الأمام إلى نصفين) تمزق!
- العريس: سيان! (يقبلها)
- العروس: أنت متوحش جداً
- العريس: وأنت جميلة وصديق أبيض جميل!
- العروس: أنت تؤلمني يا حبيبي
- العريس: (يشدها نحو الباب، يفتحه، تبقى قبضة الباب في يده) هذه القبضة. ها
- ها ها. حتى هي. (يرميها على اللبنة فتسقط) تعالي!
- العروس: لكن السرير! ها ها ها!
- العريس: ما به ما به السرير؟
- العروس: أيضاً سينكسر!
- العريس: سيان! (يشدها نحو الخارج. إظلام. يسمع صوت انكسار السرير). ■

«الرحيل»

للروائي المغربي طاهر بن جلون

قراءة:

محمد عبد الكريم إبراهيم

صدرت عن دار النشر غاليمار رواية فرنسية جديدة للكاتب المغربي طاهر بن جلون تحت عنوان «الرحيل».

تضم الرواية أربعين فصلاً، ويحمل كل فصل منها اسم شخصية من الشخصيات. تعالج هذه الرواية موضوعاً عصياً تناقلته الصحف والمجلات ومحطات التلفزيون، وهو هجرة شباب المغرب إلى إسبانيا بصورة غير شرعية عبر مضيق جبل طارق؛ الذي لا يبعد عنها سوى أربعة عشر كيلواً طرّاً.

تبدأ أحداث الرواية في مدنة طحّة، وبالحديد في أحد المقاهي، حيث يعكف العاطلون عن العمل على تدخين غليونات الكيف وهم يستنون ظهورهم إلى الجدار، ويتجهون بأبصارهم إلى البحر بانتظار ظهور أولى أضواء إسبانيا. يستبد بهم هاجس الرحيل عن الوطن لذا فهم يرقبون البحر أو فصول قارب عتيق عائد إلى الميناء. إنهم بانتظار من يساعدهم على اجتياز المسافة التي تفصلهم عن الحياة، عن الحياة الجميلة، أو عن الموت.

يعرفنا الكاتب في الفصل الأول على الشخصية الرئيسية في الرواية، واسمه عز العرب، وهو شاب مثقف يحمل شهادة جامعية في الحقوق يفتش عز العرب عن عمل في كل مكان، ولكنه يجد دائماً الأبواب موصدة في وجهه، فيقرر الرحيل إلى إسبانيا بأي ثمن كان. كيف يرحل وليس معه تأشيرة دخول إلى إسبانيا؟! يحاول العبور سراً على متن قارب يملكه أحد المهربين، ولكن الرحلة تلتقي في اللحظة الأخيرة دون أن يستطيع استرداد ماله الذي دفعه ثمناً للرحلة.

تبدأ مسيرة حياة عز العرب بالتسكع في أزقة مدينة طنجة المطلة على المحيط الأطلسي، وتقوده هذه المسيرة إلى حانة تقع في شارع ولي العهد، ويديرها زوج من الألمان. يلتقي هناك الماهرّب الذي يلقب بالعافية «النار»، وهو شخص فاسد معروف بشاطه في تهريب المسافرين المخالفين والاتجار بالمحظورات. لا بأنه بعواطف الناس، ولا هم له سوى جمع المال ولو كان ذلك على حساب أرواح الناس، إذ غالباً ما كانت الرحلة البحرية تنتهي بهلاك ركابها لأنه كان يحمل قلوبه أكثر مما تستطيع حمله.

نرى من خلال شخصية العافية صورة الفساد المستشري في المغرب في ظل الملكية. فالعافية من الناحية الجسدية رجل ربعة، عريض العنكبين، منتفخ البطن دلالة على جشعه وحبه للمال. على صلة قوية بجميع الشخصيات المحلية والخارجية. لم يكن يخاف من أحد، ولم يكن يصرف عنايته إلا لأعماله. قيل إنه يحفظ من الأسرار ما يجعله خزانة حقيقية متحولة. يتظاهر بأنه مسلم صالح فهو لا يشرب الخمر، ويحج إلى بيت الله، ولكنه لوطني يسطع أمام من يريد أن يأتيه من الحلف.

عندما تقع عين عز العرب على العافية في الحانة سعتة الملوطني السلي، فتثور ثائرتة، ويقرر أن يلقنه درساً لا ينساه أبداً.

يصدر العافية أمره إلى حراسه الشخصيين فيقوم رجلان برميّه خارج الحانة بعد أن يوسعه ضرباً، ويتركه على الرصيف متخذاً بجراحه.

في تلك اللحظة بالذات تتوقف سيارة أمامه، ويترجل منها رجل وسائق السيارة فيحملان عز العرب وينطلقان به إلى منزل يقع في الجبل العتيق المطل على المدينة والبحر.

أُنقذ عز العرب، وكان منقلبه إسبانياً كبيراً في السن اسمه ميغيل. يصطاف ميغيل دائماً في طنجة، ويسافر كثيراً حول العالم يقيم في برشلونة، ويملك معرضاً لبيع اللوحات الغنية في مدريد. كما تربطه صلة قرابة بأحد أبناء عمومة الملك، لذا فهو يدعى إلى بلاط الملك في المناسبات. وهو أيضاً رجل مجتمع يحب السهرات التي يقيمها المجتمع المخملي؛ لأنها تناسب طيشه ومجونه، وتساعد على نسيان علاقاته العاطفية المثلية الفاشلة.

في صباح اليوم التالي يقرع ميغيل باب غرفة نوم عز العرب ليقف على حالته الصحية ويعرف اسمه ومهته وسبب إصابته. وعندما لا يسمع صوت أحد يدخل إلى

الغرفة على مهل فيقع نظره على عز العرب فيصاب بالذهول، فمن براءة وجهه ونضارة جسمه الذي بدت عليه آثار الضرب. يتولد لديه شعور قوي بأن هذا الشاب سيقلب حياته رأساً على عقب.

على الغداء يلتقي ميغيل وعز العرب فيجري بينهما الحوار التالي:

- اجلس، لا بد أنك جائع.

- كلا، أريد فقط حبة أسبرين وكأساً كبيراً من الماء.

- ما اسمك؟

- عز العرب Azz El Arab .

- هذه أول مرة أسمع فيها اسماً مغربياً، ويصعب لفظه إلى هذه الدرجة.

- يناديني أصدقائي بعزّو، هذا أبسط.

- ماذا يعني هذا الاسم؟

- يعني عزّة العرب، محمد العرب أنا صفة العرب، اسمي يعني الشمين والغالي

والحسن...

- أليس من الصعب بعض الشيء حمل مثل هذا الاسم؟

- كان أبي ناصرياً قومياً متحمساً للعروبة ومما يؤسف له أن العالم العربي اليوم

هو في حالة يرثى لها، وأنا أيضاً، بالمناسبة، أريد أن أشكرك على ما فعلته مساء أمس.

يفكر عز العرب أن يسأل ميغيل إذا كان يستطيع مساعدته للحصول على فيزا إلى

إسبانيا، لكنه يؤجل ذلك ليوم آخر.

في اليوم التالي يأتي عز العرب إلى ميغيل برفقة صديقه سهام، ويقدمها إليه على

أنها خطيبته.

لم يكن عز العرب بحاجة إلى إقناع ميغيل لمساعدته على الرحيل من المغرب؛

لأن هذا الأخير كان قد قرر أن يجعل منه عشيقاً له.

يتعرف ميغيل على عائلة عز العرب، ويدعوه هو وشقيقته كثيرا إلى الحفل الذي

يقيمونه بمناسبة رحيله، لكنه في الحقيقة يعمل دعاية لعشيقة الجديد. كان المدعوون من

الرجال يتهامون ويضحكون (...). لا بأس بهذا الشاب، ولا بأس بأناقته. لقد وفق ميغيل هذه المرة في اختياره هل تظن أن ذلك سيلوم؟ من يدري؟»

قبل رحيله يحصل ميغيل من القنصلية الإسبانية على أوراق طلب الفيزا ويسلمها إلى عز العرب، ثم يعده بإرسال عقد عمل إلى القنصلية الإسبانية يثبت بأنه يعمل لديه. وهكذا يعادر عز العرب المغرب، في المطار تتأخر الطائرة قليلاً. يجلس في الكافيتريا ويطلب فنجاناً من القهوة. يفتح الرسالة التي كان قد كتبها لبلده في اليوم الذي حصل فيه على فيزا إلى إسبانيا. يسمع في الميكروفون أن إقلاع الطائرة سيتأخر نصف ساعة فيبتعد عن الأنظار «ليقرأ بصوت عال تلك الرسالة التي كان الكثير من أصدقائه يمتنون كتابتها».

موطني العالي (نعم ينبغي أن أقول موطني العالي، فالملك يقول «شعبي الغالي»).

اليوم هو يوم مشهود بالنسبة لي. أخيراً صرت لدي الإمكسة، وحالفني الحظ في الرحيل ومغادرتك والتوقف عن استنشاق هوائك والتعرض لمصايقت رجال شرطتك وإهاناتهم. أرحل وقلبي مفرح وهياي شخصان إلى الأفتق، وتطلعتان إلى المستقبل. لا أعرف تمام المعرفة ما سأفعله، كل ما أعرفه هو أنني مسعد لأنغير، مستعد لأعيش حرراً، لأكون مفيداً، لأفعل أشياء تجعل مني رجلاً يقف على رجليه، رجلاً لا يسكته الخوف بعد الآن، ولا ينتظر من شقيقته أن تمده ببعض المال ليخرج ويتنازع السجائر، رجلاً يقطع كل صلة له «بالعافية»، هذا الشرير، هذا الوغد الذي يتاجر بالمخدرات ويفسد النفوس، رجلاً لا يعمل قوئاً عند الحاج بعد اليوم، هذا الشيخ الطاعن في السن الذي يتلمس الفتيات دون أن ينام معهن، رجلاً لا يقوم بالأعمال الصغيرة بعد الآن، ولا يحتاج إلى إبراز شهادته ليقول إنها لا تفيد في شيء. موطني العالي، أنا مسافر، أعبر الحدود وأتوجه إلى أماكن أخرى وفي جيبي عقد عمل، سأكسب رزقي أخيراً، فأرضي لم تكن متسامحة لا معي ولا مع الكثيرين من شباب جيلي. كنا نعتقد أن الشهادات ستفتح لنا الأبواب، وأن المغرب سيصبح حلاً للامتيازات ولكن الجميع أدار لنا ظهره، لذلك كان ينبغي أن نتدبر أمورنا بأنفسنا ونقدم على أي شيء. لكي نفلح في الخروج من الوضع المأزوم الذي نحن فيه. دخل البعض البيوت من أبوابها وكانوا مستعدين للقبول بكل شيء، واضطر البعض الآخر على العكس أن يكافح..

ولكن يا موطني الغالي،

أنا لا أغادرك بصورة نهائية، أنت تعيرني فقط للإسبانيين، لجيراننا، لأصدقائنا. نحن نعرفهم معرفة جيدة. ظلوا لفترة طويلة فقراء مثلنا، ثم ذات يوم مات فرانكو، وجاءت الديمقراطية وتبعها الازدهار والحرية علمت بكل ذلك وأنا جالس على رصيف المقاهي، وهو المكان الذي اخترناه نحن المغاربة الآخرين لكي نتفحص منه بشكل دائم السواحل الإسبانية، ونردد بصورة جماعية قصة هذا البلد الجميل تنامت إلى أسماعنا أصوات واقتنعنا من فرط تحديدنا بالسواحل أن حورية بحرية أو أن ملاكاً قد يحس بالشقة علينا فيأتي لياخذنا من أيدينا ويعبر بنا المضيق. كان الجنون يتربص بنا ببطء. هكذا وجد رشيد الصغير نفسه في مشفى الأمراض العقلية في بني مكاد. لم يكن يعلم أحد أي داء أصابه، فلم يكن على لسانه سوى كلمة واحدة «إسبانيا». كان يرفض تناول الطعام على أمل أن يصير خفيف الوزن ليطير على جناحي الملاك.

أيها الوطن، يا إرادتي المقيدة! يا رعي المحروقة! يا حبرني الكبرى!

تركت فيك أمني وشقيقي ونمض الأصدقاء. أنت شمسي وحرني، هم أمانة في عنقك لأنني سأعود وأريد أن ألتهم بأحس حال، وخصوصاً عائلتي الصغيرة، ولكن خلصنا من هؤلاء اللصوص الذين يمتصون دمك لأنهم يحدون الحماية حيث يجب أن يجدوا العدالة والعقاب خلصنا من هؤلاء الوحوش الذين لا يدرسون القانون إلا ليتحايلوا عليه، لا شيء يوقفهم فالمال كما تقول أمني يحلني الأشياء المرأة.

أنا لست صارماً من الناحية الأخلاقية، فأنا بعيد كل البعد عن الكمال وليس مسلكي بالمسلك السليم، أنا لست سوى كسرة خبز في هذه المادة التي تدعى إليها دائماً الوجوه نفسها، والفقير دائماً موضع شبهة، وفقرة جنحة، لا بل خطيئة. غالباً ما كان العافية يردد على مسامعي: المال أمامك، يا صديقي، حسبك أن تمد يدك وتأخذ، ولكي تتخلص من فقرك ما عليك سوى أن تقرر ذلك.

ابتليت أنا أيضاً أن أفعل مثل الآخرين، ولكن يد أمني، يد أبي الذي لم أعرفه جيداً، أرشدتني إلى الطريق المستقيم. فشكراً لهما! شكراً لأنني لم أختَر الطريق السهل. ولكن علي أن أتوقف هنا عن الكتابة، فأنا أشعر بالعاس أنصور نفسي في الطائرة. أنا لست خائفاً، أشعر بالإثارة والفضول لكي أراك يا موطني من الأعلى. أمل أن يفكر الطيار بالتحليق فوق طنجة من أجلي فقط لأقول لها «إلى اللقاء»، لكي أخمن من

يسكن في هذا الكوخ الذي يبدو من بعيد، ومن يتألم بين هذه الجدران المتشققة، ومن يعيش في هذا البيت من الصفيح، وإلى متى سيفل هذا البؤس محتملاً.

عندما يصل عز العرب إلى مطار برشلونة، يستقبله رجل قصير القامة، طاعن في السن اسمه شيكو. يصطحب شيكو عز العرب إلى منزل ميغيل حيث تستقبله العجوز كارمن، وترشده إلى إحدى الغرف، وتطلب منه انتظار محيي ميغيل. تستولي الدهشة عليه برويته للوحات الفنية المعلقة على الجدران، وللعدد الكبير من التحف الفضية المعروضة في إحدى الواجهات.

تحضر كارمن لعز العرب فنجاناً من القهوة. يدخل ميغيل فجأة على عز العرب:

- هل كانت رحلتك موفقة؟ قاطع جوابه وتابع فجأة:

- علينا حالاً أن نسوي مسألة أوراقك. سنذهب غداً بجواز سفرك إلى قسم الشرطة لنملاً طناً من الأوراق الإدارية، وبعدنا سر على المحامي لتتظيم عقد العمل النهائي الذي بموجبه أشغلك عدي. في الوقت الحاضر مستنزل في غرفة الخادمة في الطابق الأخير. هذا مزعج ولكن لا مدوحة لنا عن القيام بذلك حتى نسم بالطمأنينة.

تردد عزو لحظة قبل أن يسأله ما هي صعته بالصط.

- هيا! هيا! لا تنظاها بالغباء، فأنت قهمت جيداً...

- كلا، سيد ميغيل، أوكيد لك...

- هيا! كفاك تأدياً. لهنم بقصة الأوراق ولنترك الباقي إلى وقت آخر.

لا بد لنا من التحدث عن علاقة عز العرب بالنساء، وهي علاقة جنسية بحتة. يعتمد عز العرب في علاقاته الغرامية على جاذبيته، فوعلى عينيهِ السوداوين البشوشتين، وعلى أهله الطويلة. كان تعرف إلى رجل كهل يدعى «الحاج».

و الحاج هذا معجب كثيراً بعز العرب، يستضيفه في أغلب الأوقات في بيته الجبلي الجميل في طنجة وهو متزوج ولكنه لم يرزق بأولاد، إذ أنه مصاب بعمز جنسي لكنه متفاهم مع زوجته التي تتركه لتقضي شطراً كبيراً من السنة في «الريف» مسقط رأسها. في مقابل ذلك يأخذها معه إلى مكة كل سنتين من أجل الحج. يحب العفلات فيقرر أن يتوقف عن كل شيء ويستفيد من الحياة وينصرف للهو بعد أن تعاصر رومن المال السهل. غالباً ما كان الحاج يكلف عز العرب بدعوة الفتيات إلى منزله، فقد تعرف عن

طريق سمسار العقارات الذي عمل لديه لفترة قصيرة على مجموعة من الفتيات اللاتي يحببن اللهر والرقص والمضاجعة عند الاقتضاء مقابل بعض الهدايا أو المال.

كان البعض منهن يذعن «أنهن سكرتيرات أو عاطلات عن العمل، وكان البعض الآخر يذعن أنهن مطلقات في مقبل العمر، يعشقن الحياة ولكن تعوزهن الإمكانيات. وأخريات جاءت هن إلى هذه السهرات أخواتهن الكبريات ويزعمن أنهن يردن الوقوف على أسرار الحياة. إتهن صغيرات في السن وساذجات، جميلات ومرحات، وينحدرن في أغلب الأحيان من الأوساط المتواضعة، وأحياناً من الأوساط الميسورة.

أما عز العرب فلم يكن يعتبرهن بغايا، وإنما كان ينظر إليهن على أنهن «حالات اجتماعية» فقط لا غير.

حاز على إعجاب الكثير منهن، ولكنه كان صريحاً معهن.

«أبلغ من العمر أربعاً وعشرين سنة أحمل شهادة جامعية وعاطل عن العمل. لا أملك مالاً ولا سيارة. أنا حالة اجتماعية. نعم، أنا أيضاً أسير نحو الهاوية. وأنا مستعد لأي شيء لكي أرحل من هنا لكي لا أحبط معي عن هذا البلد إلا بصور وبطاقات بريدية، لذا فأنا لم أخلق للحب، وأنشئت تستحق ما هو أفضل، نستحق الرفاهية والجمال والشعر... لقد حاولت من قبل عبور الأربعة عشر كيلو متراً التي تفصلنا عن أوروبا، ولكنني وقعت ضحية عملية نصب، وكنت أوفر خطأ من ابن عمي نور الدين الذي مات غرقاً على مسافة أمتار من العامرية، فهل تعقلن ذلك؟».

وقعت واحدة من الفتيات في حبه، وكان اسمها سهام. تمتاز سهام بالنضج، وقد عبرت هي أيضاً المضيق، ولكن شرطة الحرس المدني اعتقلتها وسلمتها إلى رجال الشرطة في طنجة فأوسعوها ضرباً. ومنذ تلك الحادثة وهي تخطط للرحيل عن المغرب. في نهاية المطاف يساعدها الحاج على الرحيل ويجد لها وظيفة مربية لطفلة معاقة عند عائلة سعودية في مدينة مرييا.

في برشلونة يرافق عز العرب ميعيل في حله وترحاله، كما ينوب عنه في صالة عرض اللوحات.

ذات يوم اتصلت به سهام هاتفياً وطلبت منه أن يأتي لرؤيتها في مرييا. فاضطر أن يكذب على ولي نعمته مدعياً أن عمه مريض في ملقة، وكذلك فعلت سهام الشيء نفسه

مع مخدومتها لتحصل منها على إجازته وادعت أن عز العرب الذي يعمل في برشلونة هو خطيبها.

كان اللقاء بين عز العرب وسهام «قصيراً ولكنه عنيف». بعد مطارحتها الغرام اعترف لها قائلاً:

«لقد أصبحت عشيقة لميغيل».

تعترف سهام بحبها له منذ التقت عند «الحاج»، فيجيبها بأن الحب للنساء، وأن على الرجال أن يبقوا أقرباء.

وبما أن سهام لم تكن تستطيع الحصول دائماً على إحارة من مخدومتها، فقد كان عز العرب يذهب إلى حانة ترتادها الفتيات اللواتي يشتكين من أوضاعهن كان صاحب الحانة يلقب El Caudillo لكونه شبيهاً بالجنرال فرانكو. أحب عز العرب صاحب الحانة لأنه لم يكن يطرح عنه أسئلة عن هاضبه، أصف إلى أنه تعرف إلى سمية عن طريقه.

وسمية فتاة من واحة جاءت إلى إسبانيا برفقة عشيقها الذي تحلى عنها وتركها خالية الوفاض. تبين بعد ذلك أنه مروح من امرأة أخرى وله منها أولاد. فموصاً عن العودة إلى المغرب استسلم للمجون وللحياة السهلة وهكذا قادتها قدمها ذات مساء، دون أن تدري إلى أين داهة، إلى مقهى El Caudillo فعرصت روجته عليها العمل في المطبخ.

علم عزو عند رؤيته لها من المرة الأولى أنها ستصبح عشيقته «كانت طريقتها في النظر إلى الرجال دعوة حقيقية لممارسة الجنس».

اكتشف ميغيل أن عز العرب يكذب عليه بخصوص علاقته مع النساء. لم يغضب منه، ولكن قال له منزحجاً:

« عندما ذهب في المرة المقبلة لتقابل بغيك، أخبرني بذلك فأبتاع لك زجاجة من العطر تهديها لها من قبلي».

لم يرد عليه عز العرب بشيء، فقد كان يعلم أنه سيفترق عنه يوماً ما، ولكن هذا اليوم لم يأت بعد، وخصوصاً أن أمه كانت تلح عليه لكي يطلب من ميغيل استقدام أخته كيترا إلى إسبانيا.

لم يكن ميغيل مغفلاً من جهة. كان يعلم تمام العلم أن عزّو ليس معزماً به، وأنه يستعمل خصوصية الوضع. بالطبع لم يكن الأمر بهذه البساطة. كانت دائماً بينهما أوقات حنان حقيقية، أوقات يشعرون فيها أنهما قريبان أحدهما من الآخر. لكن عزّو لم يتعاد معه قط، فقد كان يضبط نفسه ويخاف من دوافعه لم يتمكن أن يكون عفويّاً عندما يمارسان الجنس. مع النساء ثمة جنس وكلام جميل، أما مع ميغيل فيمض عزّو عينيه ويلوذ بالصمت.

ذكرنا أن عز العرب كان ينوب أحياناً عن ميغيل في صالة عرض اللوحات، ولكنه كان يترك العمل ويغيب عدة أيام دون إذن. وعندما كان ميغيل يسأله عن سبب انقطاعه، كان يرفض الإجابة. في الواقع «كان عزّو عندما يهرب من البيت يلجأ بكل مساطرة إلى سمية. كانت تحعله يكتشف البطولات الجسية التي لم يتفق له قط اختبارها مع سهام». لم يكن عند سمية أدنى حشمة ولا أدنى محرم من المحرمات، وكانت تقبل على الجنس دون أن تخفي شيئاً من هوسها كما كنت تسميه «الردله»

يقرر ميغيل أن يضع حداً لسكبه فينظم حفلة تذكارية في صرته ويدعو إليها ثلاثين رجلاً، ويطلب من عز العرب أن يرقص كما ترقص النقي مردياً رياً نساءياً. أراد بذلك أن يذلّه ويجعله فرجة لمن يتفرّج

«في اليوم التالي، يخلق عزّو ضاربه ويرب أعراضه ويعقد التبة على مفادرة هذا البيت دون رجعة. لم يكن يدري أين يذهب ولكن ذكرى السهرة كانت تسري في بدنه كالمرارة، كشيء مر وعث. لم يعد يحتمل البقاء سحيقاً لهذا الوضع».

بعد عدة أيام يتصل الإسباني بعز العرب ويعرض عليه الذهاب إلى طنجة. لم ترق له الفكرة كثيراً فقد كان يخاف لقاء أصدقائه برفقة ميغيل، كما كان يخاف أيضاً مواجهة أخته التي تنتظر منه أن يساعدها على الرحيل إلى إسبانيا.

وصلا إلى طنجة في شهر أبرد كانت عودة عز العرب هي عودة الابن الضال.

«كانت الأمسية الأولى أمسية الفرح. روى عزّو قصة حياته بصورة مبالغ بها، بل كان يقول أشياء كاذبة مع أن أحداً لم يصدق ذلك. قبل اليوم اتحت كتزة به جانباً:

- لم أعد أطيق هذا البلد. تفاهت الأمور منذ رحيلك. لا يوجد مخرج فكل شيء سدود. من حسن الحظ أن السيد ميغيل يفكر بنا بين الحين والآخر. أنت من يرسل لنا المال، أليس كذلك؟ ولكن الحوالة موقمة باسمه.

توقف عزو لبرهة فهو لم يكن على بينة من الأمر.

- لا فرق إن كان هذا المال منه أم مني. ولكن يبقى من الصعب عرض طلبك عليه.

- ومع ذلك لا أحد سواك يستطيع ذلك. أنا لا أعرفه معرفة كافية حتى أطلب منه ذلك فجأة. هل تستطيع أن تعقد لي زواجا سورياً؟

- نعم بالتأكيد. ولكنني أخشى أن نبالغ في شدةنا للحبل.

- ميفيل ليس حبلاً.

- كلا، بالتأكيد. ولكن ينبغي ألا سألغ فهو في نهاية الأمر رجل له مبادئه.

- ساعد إذاً أمي تتولى الموضوع.

- كلا، ليس هي على وجه الخصوص، فسوف تفسد كل شيء. ناهيك بأنها قد تضيع الرحلة إلى مكة التي يفكر بتقديمها لها.

يعرض عزو طلب أخته على ميفيل ويراقب على طلبها معتقداً أن ذلك «يخلق استقراراً في البيت ويحمل عزو أكثر أهلاً للثقة وأكثر رصواً»

وهكذا يعتق ميعيل الإسلام وينروح كنزاً روحياً سورياً من أجل إرضاء عر العرب، ويصبح اسمه منير.

تبدأ هنا أحداث قصة جديدة في إسبانيا بظلتها كنزاً شقيقة عر العرب.

تحب كنزاً الرقص على أنغام الموسيقى الشرقية. ترقص في حفلات يقيمها الجيران للترويح عن النفس. «كان بإمكانها أن تحترف الرقص، ولكن الفتاة التي ترقص في هذا المجتمع لتكسب رزقها عرصة للطعن بأخلاقيها».

كانت كنزاً موعودة بالزواج من ابن عمها نور الدين، ولكنه مات غرقاً في رحلة بحرية على متن قارب من قوارب «العافية». لم يعد أمامها الآن سوى الرجل لأن الأمور تتفاقم وجميع المنافذ موصدة على حد تعبيرها.

تصل إلى برشلونة بعد انتظار دام ثلاثة شهور. تتكيف بسرعة في المجتمع الجديد لأنها تتكلم اللغة الإسبانية. لم تشأ منذ البداية أن تعيش عائلة على ميعيل، فراحت تفتش عن عمل في المجال الاجتماعي، وبعد شهر من البحث عثرت على وظيفة في الصليب الأحمر.

أما عر العرب فقد أرسله ميغيل إلى مدريد ليعمل في معرض اللوحات مكان الشخص الذي كان يعمل هناك، ولكن عر العرب كان يقضي وقته في السهرات ولا يستيقظ إلا متأخراً. أقلق هذا الوضع ميغيل كثيراً وسب له الإزعاج.

عملت كنزا في الصليب الأحمر، لكنها تلقت عرضاً من صديق زوجها للعمل راقصة في مطعم «زيت الزيتون»، فقبلت بالعرض لأنها كانت تعشق الرقص.

كان لا بد لكنا من أن تغادر المغرب حتى تلقي ناظم التركي الهارب من بلاده لأسباب سياسية كما يدعي، ولكن الحقيقة غير ذلك تماماً.

«كان ناظم فارغ الطول، أسمر الشرة، صافي العينين، كثيف الشايبين». «كان يعمل نادلاً في مطعم «كباب» حيث كانت بكزة تتناول طعامها من حين إلى آخر بصحبة صديقاتها في الصليب الأحمر». «وقعت بكزة في سحر ابتسامته وجمال عينيه».

حدث أول لقاء حميمي سهم في قرية صغره بالقرب من رشتونة. «أرادا أن يتعارفا ويتعابذا أطراف الحديث دون استعمال ويشعرا أنهما يتصان عطفة».

دعها إلى فندق صغير، ومارس الحب «كأنهم» لم يكن هذه العلاقة بالنسبة لكنا هي الأولى فقد كانت موعودة بالزواج من ابن عمه نور الدين. «كانت قبل زواجه منها قد مارست الحب معه سراً في الكوخ، وبعد موته صلت ذكرى هذه العلاقة تذكراً».

«كان لا بد لي أن أعادر بندي واهجر عائلتي وأصبح أولاً روحه لشخصية جذابة، وأن يضممي القدر ثانياً في طريق ناظم الذي لم أعلم قط إن كان مهاجراً أم مفياً، إنما كان رجلاً حقيقياً، لكي أخرج من قصتي الحزينة وأعرف الحب، الحب الكبير، الحب الذي يقشعر منه البدن، الحب الذي يقلب الكيان، الحب الذي يجعلك شعافة، هشّة، متاهة لكل شيء. لم أكن أعرف من قبل تلك الحالة التي يتسلق فيها الجسد عندما يكون مرغوباً للغاية ومحبوباً للغاية إلى القمم فينظر إلى المدينة بشهية من يريد أن يجرب كل شيء، ويتجرع كل شيء، ويحتس كل شيء، ويعانق كل شيء».

وكذلك لم تكن هذه العلاقة بالنسبة لناظم هي الأولى منذ وصوله إلى إسبانيا. كانت العلاقة الأولى مع تركية، لكنها لم تعمر طويلاً. وكانت الثانية مع امرأة من كوبا، وكانت العلاقة معها حنسية بحتة. كان ناظم «يعش عن امرأة ليست عريّة كثيراً عن ثقافته. كان يحتاج إلى أن يسمع اللغة التركية أو العربية على الأقل، وأن يفعل موسيقيا بلده وأن يشاطره أحد أفعالاته وأفكاره. كانت هذه الأوصاف تنطبق على بكزة فهي عريّة رغم

هيتها التي توحى بأنها من جنوب أوروبية، حرة، جميلة، وخصوصاً أنها تقيم في إسبانيا بصورة قانونية. كان يأمل في سره الإفادة من وضع كيسة لكي يسوي وضعه الخاص، فلقد سئم من حالته المحالفة للقانون، ولكن ناظم كان حذراً في هذا الموضوع. لم يكن يريد أن يظهر بمظهر الوصولي، أو بمظهر الرجل الذي يبحث عن مصلحته الذاتية دون أن يكون صادقاً.

دعها ناظم لقضاء ليلة ثانية في إحدى الفنادق. وبعد أن طارحها الغرام عرض عليها الزواج، لكنها لم تستعجل بالرد على طلبه «لا شك أنها كانت تحس نحوه أيضاً بالعواطف، وربما بعاطفة الحب بيد أنها كانت ما تزال في ريب من أمره. ماذا يفعل هذا الإنسان المثقف في برشلونة؟ لماذا غادر موطنه؟ يقول إن ذلك بسبب المشكلات السياسية، ولكن شيئاً لا تعرف كنهه يصايقها سارت وفكرها مشغول تلك الليلة التي كانت من أجمل الليالي في حياتها».

اختفى ناظم فجأة بالشرطة الإسبانية تحب عن الأشخاص غير النظاميين لترحليهم إلى بلادهم. سألت كتراسه في مطعم «كاسا» الذي يعمل فيه فلم تجده. أعطاهما أحدهم عنوانه فركبت سيارة أجرة وذهبت إلى العنوان. دخلت في رفاق مظلم، وكان مدخل الناية وسعياً. رأت شحذاً محموراً فأعطته مدلاً «وسأله إن كان يعرف رجلاً تركياً طويل القامة، أسمر اللون، له شارب كثيف أسود

ـ أه المغربي! إنه يسكن في الطابق الأخير في نهاية الممر، الباب الأحمر.

طرقت الباب وصاحت باسم ناظم عدة مرات. أصاحت بسمها فلم تسمع من خلف الباب سوى صوت طفل فطرقت الباب بقوة وهي تقول.

ـ افتح لي يا ناظم، أنا كتراسه. الأمر هام. سمعت طفلاً يبكي وسمعت صوت امرأة تقوم بإسكاته.

قالت كيسة لنفسها إن المعلومات التي بلغتها لا بد أن تكون خاطئة. لا يمكن لناظم أن يسكن في هذه البناية المهجورة، إلا إذا كان متزوجاً ويعيش هنا مع عائلته. لامت نفسها في الحال على هذا التكبر، على أن كل شيء ممكن وطالما ردد ميعيل ذلك على مسامعها. دخل الشك الآن إلى أعوار سريرتها، تملكها، ألقها، تلاعب بها، ألمها. ليس عليها الآن سوى أن تقوم بشيء واحد وهو أن تعثر على ناظم وتطرح عليه السؤال بكل صراحة.

في اليوم التالي جاء ناظم إلى كتراه ولكن الهموم كانت باقية على محياه.
 «جلسا في أحد المقاهي. ضمها إلى صدره. شعرت كنزة برغبة في البكاء فحدسها
 يقول لها: حذار! حذار! نهض ناظم لينهب إلى المرحاض. لاحظت كنزة أن محفظته قد
 سقطت على الأرض. تناولتها ووضعتها على الطاولة ثم حدثت بنظرها فيها. لمعت في
 ذهنها فكرة مجبوبة. إن تفتحي هذه المحفظة فستكتشفي أمراً هاماً. كان ذلك بمثابة
 إشعار من القدر. بيد أنها لم تجرؤ على لمسها، ولكن ناظم تأخر في العودة. مدت
 يدها ببطء وفتحتها بإصبعها نصف فتحة. كانت منها صورة لاطم وهو يطوق بذراعيه
 امرأة شابة سمراء اللون طويلة الشعر ويحف بها طفلان إنها صورة عائلية، الصورة
 التقليدية التي يحتفظ بها الآباء في محفظاتهم. جرت الدموع على حديها كالنوع. أحياناً
 بان ناظم مبسماً ومستعداً لفصاء نهار حميل مع حبيته تمالكت كنزة أعصابها. نهضت
 دون أن تنطق بكلمة، خرجت من المقهى، أوقفت سارة أحررة واختفت عن الأنظار
 تاركة ناظم وحيداً على الرصيف»

ولم تكن نهاية عر العرب أقل مأساوية من نهاية شغفه كرا
 فقد عز العرب عمله لدى مبعيل، وانتهت طرده إقامته فأصبح محالفاً للقانون، وقد
 يرحل إلى بلاده في أمة لحمة فقرر أن يقطع صله بالجمع أحد بفضي وقته بصحبة
 عباس، وهو معربي دخل إسبانيا متسللاً بعد أن فشل أكثر من مرة وعباس هذا يكره
 الإسبانين أشد الكره. يتاجر بالأشياء المقلدة أو المروقة، لكنه لا يتاجر بالمحدرات
 فهذا برأيه «عمل قذر» يبيع الهواتف النقالة ذات البطاقات الممنوعة المزورة، ويبيع
 بطاقات تشاهد بها جميع المحطات التلفزيونية في العالم، باختصار فهو يعمل في مجال
 القرصنة، ويساعده في ذلك فرد باكستاني حير في هذا المجال كان عباس بكلف عر
 العرب «يبيع بعض الساعات المقلدة أو أحياناً بعض علب الكبريت الممثلة بأعواد
 الحشيشة». () باع عزو ذات يوم ساعة مزيفة من ماركة Cartier لأحد المارة فشكره
 باللغة العربية. وبعد برهة رجع إليه الرجل وسأله إن كان لديه بعض الوقت لشرب
 فنجان من القهوة. قال له: إني عريب في هذه المدينة، لست سوى مسافر عابر. فهل
 تستطيع أن ترشدني إلى مسجد من مساحد الحي لكي أؤدي صلاة العشاء؟ أريد أن
 أصلي قبلون الصلاة أكون شقياً.

لم يكن عزو يعلم بوجود مسجد في الجوار. سأله الرجل: أأنت إذا ممن يصلون؟ أحاب عزو بحركة من شفتيه تدل أن ليس من عادته الصلاة. فتابع الكلام: من المؤسف يا أخي أنك لا تتوجه إلى الله ولو مرة واحدة في اليوم. هل تعلم تمام العلم أنك تستطيع الجمع بين الصلوات الخمس اليومية في صلاة العشاء وتصليها بكل طمأنينة.

هم عزو على الفور أن هذا الرجل هو في الواقع داعية. فهو يستعمل الأسلوب نفسه، والخطاب ذاته اللذين كان يستعملهما ذلك الذي حاول في طسجة حره إلى حركة إسلامية. استمع إلى حديثه ولم يتصوره في مواقف مصحكة كما حدث له مع الداعية الذي قاله في طنجة. كان في المرة الأولى يملك القوة للوقوف في وجه هذا النوع من الخطاب السياسي الذي يرمي إلى التجنيد أما الآن فهو يشعر بالتعب ويأمل على نحو غامض أن يتمكن من جني الفوائد بطريقة أو بأخرى من العروض التي لم يتوان الداعية في طرحها عليه.

- أتعلم يا أخي أساها في بلد أجساد الذين قاصب طردهم إيرايل الكاثوليكية، بعد أن نصبت المحارق التي أحرقت فيها بعض رجال الإيمان والمسلمين الذين تنحدر نحن منهم؟! كما أصرت بهم أمكر العبداء وأحسب من لم يتمكن من الهروب على اعتناق الكاثوسكة، وحضرت الكنية بعرسه وليس الثياب التقليدية. كان ذلك منذ زمن طويل، منذ خمسين سنة، ولكن الحرق لا يزال نائياً في القلوب، في قلب كل مسلم وكل عربي. لقد طرد الإسلام من هذا البلد، ويقع على كاهلنا إعادته وإعادة فرض احترامه. لقد شعبنا إهانات، وكفانا هذه المذلة التي ضربها الغرب المسيحي على رقائنا. انظر كيف يعامل أحوتنا في فلسطين، وكيف تساند أمريكا سياسة إسرائيل. انظر كيف يعامل المواطنون في بلدنا. يجب ألا نقف مكتوفي الأيدي، يجب أن نشر الإسلام ونسمع صوت المسلمين. قل لي أنته لقد درست في الجامعة ولست أمياً كمعظم إخوانك، أليس كذلك؟

- نعم، أحصل شهادة في الحقوق من جامعة الرباط.

- أدركت ذلك على الفور. كنت أعلم أنني بإراء رجل مثقف يعقل الأمور. أحب أن أدعوك للانضمام إلينا من أجل صلاة العشاء. لسنا اليوم بالتأكد، ولكن إذا شئت يوماً بالمصادفة أن تقابل أباء من بلدك، لا مهربين ولا خثالة في المجتمع، فتعال وشاهد ما نشيد وما تعد لمستقبل بلدنا.

أدرك عزّو أنه أمام أحد الكنديين فسأله:

- هل أنت مغربي؟

- مثلك تماماً.

- لماذا إذاً تتحدث بلهجة شرق أوسطية؟ كأنني بك أحد الخليجيين الذين يلقون من على الشاشة الصغيرة دروساً في الأخلاق.

- هذا فقط لأنني تخرجت في الجامعة الوهابية في جدة.

- وهابي... أنت وهابي؟

- لنتفق على لقاء، وسأشرح لك ما هو مذهب مرشدنا عبد الوهاب الذي عاش في القرن الثامن عشر.

- أعرفه حق المعرفة، ولا حاجة بك لأن تشرحه لي: إنه المرأة المتخفية، المحجبة من رأسها إلى قدميها، به تشريعة مكن العدون والعوامين المدينة... فيه تقطع يد السارق وترجم الزانية...

- ليست كل هذه سوى أحكام مسعفة، انتظروا الأسبوع المقبل في الموعد نفسه وفي المقهى عيه. إليك بطاقة تعريفى مع رقم هاتفى الحوال. اتصل بي متى شئت باستثناء أوقات الصلاة بالطبع. سست أن أقول لك إسي أدعى بمحض المصادفة العجيبة عبد الوهاب.

يهمّ عز العرب بمعادة المقهى، فتحصل مشاجرة بين مهاجرين اثنين فتتدخل الشرطة وتعتقل الجميع. وبعد التفيتش مع عز العرب يتبين أن بطاقة إقامته قد انتهت صلاحيتها، كما تعثر الشرطة معه على علب الكبريت المحشوة بالحشيش.

«كان على اقتناع بأن قدره هو الذي قاده إلى هذا المقهى وإلى هذا الاعتقال. كان ثمة شيء واحد لم يرغب به، وهو أن يطرد إلى المعرب. لا للعار، لا للمذلة، كل شيء ما عدا هذا. نعم للسجن ولكن لا للركلة في المؤخرة التي ترسله في غمصة عين إلى مرتفعات الجبل القديم في طنجة. لقد رحل حتى يعود أميراً وليس نفاية يلقي بها الإسبانئون».

تبدلت أحلام عز العرب، وعليه الآن أن يحد مخرجاً لورطته هذه. اقتيد إلى مكتب الشرطة حيث بات ليلته هناك. في صباح اليوم التالي يطلب التحدث إلى

مسؤول من أصحاب الرتب العالية، ويعرض عليه أن يعمل مخبراً في الأوساط الإسلامية.

د ما هي الأدلة التي تستطيع تقديمها لنا حتى نثق بك؟

أخرج عزو من جيبه بطاقة تعريف عبد الوهاب وأعطاه إياها.

- جاسي هذا الرجل ودعائي للانضمام إلى حركة المؤمنين المسلمين، وهي شبيهة بالرابطة الإسلامية في إسبانيا يلقي خطابات عن الانتقام، وقد كلمني عن إيرايلا الكاثوليكية وعن الأندلس وعن عودة الإسلام إلى الأرض المسيحية والكافرة. ضرب لي موعداً الأسبوع المقبل، فامحني فرصة

وهكذا نجا عن العرب بجلده ولكنه حسر نفسه. «ومن أجل تأمين غطاء له فقد عين في وظيفة بنصف دوام في الدائرة القانونية في مصرف كبير. لم يكن أحد يعلم ما يفعل خارج أوقات العمل»

غاب عز العرب عدة أيام دون أن يعرف أحد عنه شيئاً قام عميله بزيارة له في منزله. «طرق الشرطي الباب مراراً ولكن الباب لم يفتح فاستدعى معريزات لتحطيم الباب. وجد عزو على الأرض مذبذباً ورأسه في سكة من الدماء. ذبحه الإخوان كما يذبح الخروف في عيد الأضحية».

وهكذا أسدل السار على حياة عز العرب الذي كان يعتمد أنه برحيله عن بلاده سيحقق أحلامه بالمجد والمال، فإذا به ينحدر نحو الهاوية، وينتهي نهاية فاجعة. لا نستطيع أن نعي الرواية حقها في هذه العجالة بسبب تعدد شخصياتها وكثرة أحداثها.

ينتقد الكاتب كماداته الوصف الاجتماعي والسياسي في المغرب الذي يدفع بشبابه إلى الرحيل. كما ينتقد شدة الأوساط الدينية المشددة التي تحاول أن تعجز الشباب اليائس إلى قصايا مريبة، وغالباً ما تفلح في مساعها بسبب من الفساد المستشري في طبقات المجتمع.

طاهر بن جلون

ولد طاهر بن جلون في مدينة فاس سنة 1944. حصل على جائزة Goncourt عام 1987

عن روايته «الثيلة المقسمة».

أجوائتر الأدبىئ

جوائز كزخ المطر

ت. علخان محمود محمد

لم يحتفظ التاريخ بأعمال الأخوين غونكور Les freres Goncourt، بل حفظ اسمهما فقط، ذلك الاسم الذي عدا اسم أهم حائزه أئبه فرسه. بعد احتفل في عام 2003 بذكراها المئوية الأولى. أما عام 2004، فكان عام الذكرى المئوية الأولى لجائزة فيمينا Femina. خلال قرن من الزمن، ظهر نحو 1500 حائزة ومسابقة، شملت كل ما ظهر في فرنسا من الأجناس الأدبية والفروعا.

مئة عام وجائزة غونكور بصحة جيدة:

احتفل بالذكرى المئوية الأولى لجائزة غونكور في عام 2003، ومن سخرية القدر أن أعمال الكاتبين اللذين حملت الجائزة اسمهما شبه منسية اليوم. ومع ذلك، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان حول وإدمون أويو دو غونكور Jules et Edmond Hout de Goncourt، محررين هامين للحياة الأدبية الباريسية التي انتقلناها في يوميات مكتوبة بخط اليد. لقد عاش الأخوان، وهما سليل أسرة موسرة من اللورين، كبار كتاب عصرهما في عشاءات مانيي Magny الشهيرة (وهو اسم مطعم باريسى شهير كان في العائرة السادسة)، التي كانت تجمع بين جورج ساند Georg Sand وسانت بوف Sainte-Beuve وفلوبير Flaubert.

واصل إدمون إصدار اليوميات بعد وفاة جول عام 1870. وفي عام 1984، حول غرفة أخيه المتوفى في بيته في أوتوي، وفي تلك الفسحة التي أطلق عليها اسماً جديداً هو

«السقيفة» أخذ يستقبل أيامَ الأحاد أعضاءَ جمعية الآداب الجميلة: من دوديه Daudet إلى زولا Zola أو بيير لوتي Pierre Loti، الذين كانوا يأتون للمشاركة في فدرشة أدبية. وقد اعترف إدمون في يومياته بأن «فكرة كل اللحظات تملّكه» وكذلك «فكرة الدفاع عن اسم غونكور ضد النسيان، بكل البقاعات: البقاء بواسطة الأعمال، والبقاء بواسطة الميراث؟» لدى وفاته في عام 1896، كُلف مَقْد وصيته ألفونس دوديه بتشكيل «جمعية أدبية دائمة» تم تأسيسها، طوال حياتنا كرجلي أدب، وكانت تلك فكرتي وفكرة أحيي، والغاية منها إيجاد جائزة مقدارها 5000 فرنك تُخصّص لعملٍ ثوري متخيل يصدر خلال السنة، ويدخل سنوي قدره 6000 فرنك لصالح كل عضو من أعضاء الجمعية.

مضى وقتٌ قبل أن ترى الجمعية الأدبية الورد، ذلك لأن بعض أفراد أسرة الأخوين غونكور بدؤوا معركة قانونية شرسة، إذ استشاطوا غيظاً وهم يرون ثروة تُضيع منهم، ومع ذلك، فقد ولدت الجمعية وسُميت أكاديمية غونكور وتُسحر بك التسمية من الأكاديمية الفرنسية التي لطالما سحر بها الأخوان غونكور في حديثهم، وكذلك فعل أصدقاؤهما الذين أحلوا عليها أنها أعلقت أبوابها في وجه كُتّاب من أمثال بلزاك Balzac أو فلوبيير أو زولا. مُنحت أول جائزة غونكور في 21 كانون الأول عام 1903، ولم تلق صدقاً كبيراً في الصحافة إذ لم يحضر سوى ثلاثة صحف في مطعم شامبو Champeaux حيث اجتمع تسعة من أعضاء أول أكاديمية غونكور العشرة من بينهم جوريس - كارل ويرمان Joris- Karl Huysmans وأوكتاف ميريو Octave Mirbeau وبعد قرن من الزمن، صار العشرات ينتظرون صدور النتائج في مطعم دوران Drouant الباريسي (مد عام 1914).

جوائز كرد فعل:

إذا كانت جائزة غونكور قد أقرت كرد فعل على الأكاديمية الفرنسية التي وُصفت بأنها تقليدية جداً وامتثالية، فإن جائزة غونكور نفسها قد تسببت بإقرار جوائز أخرى يشغل بعضها اليوم مكانة تساويها أهمية في المشهد الأدبي

تلك هي حال جائزة فيمبلا التي أوجدها في عام 1904 اثنتان وعشرون من المشاركين في مجلة «الحياة السعيدة La vie heureuse» بمبادرة من الكاتبة إنا نواي

Anna Noailles، وكان هدفها: «جعل علاقات الرمالة بين نساء الأدب وثيقة أكثر». لذا كانت لجنة التحكيم سوية حصرًا رد فعل جميل على كره أصحاب جائزة غونكور للنساء. ألم يكتب إدمون غونكور في مذكراته، وهو الذي لم يكن ليقبل أية امرأة في مسقيفته: «إنهن يعطلن التباحث، فهن يُثرن من الضجيج أكثر مما يُثرن من أفكار؟» من الطبيعي ألا تحوي أول أكاديمية للفونكور أية امرأة في حين أن رئيسها اليوم هي الكاتبة إدموند شارل - Edmonde Charles- Roux.

كذلك وجدت جائزة رونودو Renaudot كرد فعل على غونكور. وأخذت على عاتقها تصحيح الظلم الذي مارسه جائزة غونكور، لذا منحت في اليوم نفسه وفي المكان نفسه، مطعم دوران. ففي هذا المكان، وفي عام 1925، وبينما كان بعض الصحفيين - النقاد الأدبيين ينتظرون نتائج المناولات، قرروا إطلاق هذه الجائزة «المضادة لغونكور». وحملت اسم تيوفراست روبرود Theophraste Renaudot، وكان طبيب لويس الثالث عشر وصديق ريشليو، وهو مؤسس أول مجلة فرنسية سماها عاريت دو فرانس Gazette de France.

تكرر السيناريو نفسه في عام 1930، عندما ملّ بعض الصحفيين من انتظار نتائج الفيمينا فقرروا إيجاد جائزة جديدة سروح أحد زملائهم إذ وجدوا أنفسهم في «فائسة المتألفين» التي منحت اسمها للجائزة الجديدة طبعاً. وهذه الجائزة تُمنح اليوم في مطعم لاسير Lasserre، بعد أن تعلّنت نتائج الفونكور.

وفي عام 1958، ولدت جائزة ميديشي Médicis التي آلت على نفسها أن تكافئ الأعمال التي تأتي به أسلوب ونفحة حديديين، وقد أنشأها كلٌّ من غالا باريزان Gala Barbisan وجان - بول جيرودو Jean-paul Giraudoux اللذين أرادا أن يوجدوا جائزة «ليست كالجوائز الأخرى»، وقد منحت في الوقت نفسه الذي منحت فيه جائزة فيمينا، في فندق كريون Crillon. ومنذ عام 1970، صارت تُمنح لفئة «الأدب الأجنبي»، ومنذ عام 1985، صارت تُمنح لفئة «محااولات».

جوائز أخرى كثيرة رأت النور، وكان الهدف منها «القضاء على موضة» الجوائز القديمة وخلقها عن عرشها.

يمكننا أن نذكر من أحدثها جائزة فلور Flore (التي تحمل اسمَ المقهى الشهير الموحود في سان - حرمان دي بري Saint- Germain des prés). وقد وُحِدت في عام 1994 بمبادرة من الكاتب فريدريك بيغبيدير Frédéric Beigbeder، والغاية منها مكافأة الكاتب ذي الموهبة الواعدة، الوقع والمحرض. ولقد ميّزت هذه الجائزة الكاتب ميشيل أولييك Michel Houellebecq في عام 1996 عن روايته حس المعركة Le combat sans sens، قبل أن تصبح ظاهرة الطباعة التي عُرفت مع الأجزاء الأولى Les Particules élémentaires

في الخارج أيضاً:

أحدثت جائزة بوليتزر Pulitzer منذ عام 1917، لُتمنح في عدة مجالات صحفية وفنية، إلا أنها لم تُمنح للرواية إلا منذ عام 1918 وهي اليوم الحائزة الأمريكية الأكثر شهرة في العالم. وقد كانت أعمال إديث وارنر Edith Wharton وجون شتيانك John Sterinbeck وإرنست همنغواي Ernest Hemingway ونورمان ميلر Norman Mailer. ومنحت في وقت قريب نوبل موريسون Toni Morrison التي نالت أيضاً جائزة نوبل للآداب لقد عثمت شهرتها على National book award، الجائزة الأدبية الأمريكية الهامة الأخرى التي كانت قد مُنحت لكل من وليم فوكنر William Faulkner وسول بيلو Saul Bellow وفيليب روث Philip Roth وجون إفريغ Johan Iving وتوم وولف Tom Wolfe

وللبريطانيين جائرتهم أيضاً، البوكر برايس Booker Prize (التي أعيدت تسميتها منذ عام 2002 لتصبح مان بوكر برايس Man Booker prize) ولقد وجدت هذه الجائزة بمبادرة من الناشر توم ماشير Tom Mascheir الذي أرادها أن تكون مُعادلةً لجائزة غونكور الفرنسية وهي تتوّج كل عام عملاً تخيلياً لأحد قاطني إحدى دول الكومنولث من جنوب إفريقية، من الباكستان أو من إيرلندا، بشرط أن يكون كتابه قد نُشر في بريطانيا. ومن بين الذين نالوا هذه الجائزة: ف. س. سالبول V.S.Nalpaul ونادين غوردنير Nadine Gordimer وسلمان رشدي Salman Rushdie.

وُجدت جائزة الغونكور الإيطالية منذ عام 1947، السريغا Strega، وقد حصل عليها سيزار بافيز Cesar Pavese وألبرتو مورافيا Alberto Moravia وإلزا مورافتي Elsa Morante (التي مالت أيضاً حائزة ميديتشي) ودينو بوئزاتي Dino Bozzati.

أما في إسبانيا وفي ألمانيا، فإن جافزتي سيرفانتس Cervantès وجورج بوخنر براميس Georg-Buchner-Preis، لا تُمنحان للكتاب الذي يصدر خلال السنة، بل لمجموع أعمال الكاتب. وكان حورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges وكارلوس فوبيتس Carlos Fuentes وماريو فارغاس إيوسا Mario Vargas Llosa من بين من نالوا جائزة سيرفانتس كما حصل على جائزة جورج بوخنر براميس كل من هينريش بيل Heinrich Bil وتوماس بيرنهارد Thomas Bernhard والفريدي يليك Elfriede Jelinek (وقد نالت جائزة بول للآداب لعام 2004).

يبد أن أهم جائزة على الإطلاق هي ملا شك جائزة بول للآداب التي لا تُمنح لكتاب، بل لمجموع أعمال كاتب ما مهما كان جسيبه والعظم. فنتيجة الجائزة عشرة ملايين كورون (أي ما يعادل 1.1 مليون يورو)، وتُمنح في الأسبوع الأول من شهر تشرين الأول من كل عام. وقد حصل الكاتب الفرنسي رينيه سولي برودوم René Suly Prudhomme على أول جائزة نوبل للآداب، وكان ذلك في عام 1901. كما حصل على هذه الجائزة العظيمي فيما بعد عدد كبير من مواطنيه من أمثال: فريديريك ميسترال Frédéric Mistral عام 1904، ورومان رولان Romain Rolland عام 1915، وأناتول فرانس Anatole France عام 1921، وهنري برغسون Henri Bergson عام 1927، وروحيه مارتان دو غار Roger Martin du Gard عام 1937، وأندريه جيد André Gide عام 1947، وفرانسوا مورياك François Mauriac عام 1952، وألبير كامو Albert Camus عام 1957، وسان جون بيرس Saint-John Perse عام 1960، وحن بول سارتر Jean-Paul Sartre عام 1964، وكلود سيمون Claude Simon عام 1985.

كتابات ومكافآت

في عام 1951، رفض جوليان غراك Julien Gracq جائزة الغونكور، أما جان بول سارتر فقد رفض جائزة نوبل التي منحت له في عام 1964. ولكن بصورة عامة، لا يدير الكتاب ظهورهم لمثل هذه الجوائز التي تحمل إليهم الاعتراف والشهرة، ولا ريب في أنها جلبت الثروة لبعضهم. وإذا كان بعض الأعمال قد أصبح كلاسيكياً، فإن بعضها الآخر قد سقط في النسيان.

جوائز ذهبية:

تبلغ قيمة جائزة غونكور عشرة (يورو) فقط، وكأماً من النيد الأبيض يومياً لمدة عام، بينما تبلغ قيمة جائزة فلور (6000 يورو) حتى لو كان الحائز على جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية يحصل على 7500 يورو، والحائز على جائزة كاون الأول يحصل على ما مجموعه (3000 يورو)، فالنبة الحوائز الهامة قليلة العائد المادي أو معدومته لكنها ذات أهمية إعلامية كبرى، الأمر الذي لا يمكن إغفاله. لأن الأشرطة الملونة التي يحيط بالكتب مزودة بتمرها سحبه قيمة أكيدة عند الجمهور، فالحائز على جائزة غونكور يمكنه أن يأمل ببيع من 200000 إلى 300000 نسخة وسطياً ونحو 140000 نسخة للحائز على جائزة فيمينيا، و90000 نسخة لجائزة رونودو، و150000 نسخة لجائزة المتحدين، و85000 نسخة لجائزة ميديشي.

وعندما يعلم أنه من بين الـ 600 رواية التي تظهر في نهاية كل موسم، في شهر أيلول، نحو عشرين منها فقط تبلغ مبيعاتها 50000 نسخة، يمكننا تقدير التأثير الهائل للجائزة الأدبية على المبيعات. وما أن المؤلف يحصل على ما نسبته 10% من قيمة كل نسخة مبيعة، فإن الكاتب الحاصل على جائزة، حتى وإن لم يصل اسمه أو عمله للأجيال اللاحقة، فإنه على الأقل يعزّي نفسه بجمع ثروة صغيرة.

حاصلون على الجوائز من أجل الأجيال اللاحقة:

من يذكرون جون - أنطوان نو John-Antoine Nau؟ ليسوا كثيراً. كان اسمه الحقيقي أوجيه توريكي Eugène Torquet، ومع ذلك كان أول من نال جائزة غونكور عام 1903. عن روايته قوة معادية Force ennemie. وإن لم يكن هذا الكتاب علامة في التاريخ الأدبي، فإن غيره ممن نالوا الحوائز قد عرفوا حياة ألمعية.

وتلك حال مارسيل بروسست Marcel Proust الذي نال جائزة غونكور عن روايته ظل الفتيات المزهرات L'ombre des jeunes filles en fleurs عام 1919. كما سال أندريه مالرو André Malraux هذه الجائزة عام 1933 عن رواية الظرف الإنساني La condition humaine، وسيمون دوبوفار Simone de Beauvoir عن روايتها الماندلوان Les Mandarins، عام 1954، ورومان غراي Romain Gray عن رواية جذور السماء Les racines du ciel، عام 1966، كما حصل هذا الكاتب نفسه على جائزة غونكور مرة ثانية في عام 1975 عن رواية الحياة أمام النفس La vie devant soi، تحت اسم إميل أجار Emile Ajar، الأمر الذي سبب فضيحة آنذاك. كما نالت مارغرييت دوراس Marguerite Duras الجائزة عام 1984 عن رواية العاشق L'amant.

وقد نال جائزة فيمينا كل من: جورج برنانوس Georges Bernanos عام 1929 عن رواية الفرح La joie، وأنطوان دو سان إيكزوبيري Antoine de Saint-Exupéry عن رواية الطيران ليلاً Vol de nuit، عام 1931، ومارغريت يورسنار Marguerite Yourcenar عن رواية العمل في الظلام l'oeuvre au noir، عام 1968 أما جائزة رونودو فقد منحت لمارسيل إيميه Marcel Aymé عن رواية طاولة التدفئة La table aux crevés عام 1929، ولوي - فردينان سيلين Louis Ferdinand Clésio عن رواية الضبط Le process-verbal عام 1963، وجورج بيريك Georges Oerec عن رواية الأشياء Les Choses عام 1965. كما نال هذا

الكاتب نفسه حائزة ميديتشي عام 1978 عن رواية الحياة طريقة استخدام La vie mode d'employ. أما لجنة تحكيم جائزة المتحدين فقد ضربت ضربة قوية عندما منحت أول جائزة لها لآندريه مالرو عن رواية الطريق الملكي La voie royale، عام 1930.

رؤوس عنيدة:

لم يكن جان - بول سارتر وجوليان عراك الكاتبين الوحيدين اللذين رفضا الجائزة. وإن كان هذا الموقف الذي اتخذه قد سلط الأضواء عليهما، رغماً عنهما، وأسهم في شهرتهما. ففي عام 1968 رفض يوريس ماسترناك Boris Pasternak جائزة نوبل بضغط من الحكومة السوفييتة ذلك لأن الحائزة منحت إليه لمواقفه المتمردة بالتحديد. وفي عام 1965 رفض هنري ميشو Henn Michaux الحائزة الوطنية الكبرى للآداب، كما رفض ميشيل ليريس Michel Leiris الحائزة عنها عام 1980.

(عن ملفّ صابر تحت العنوان نفسه عن الموسوعة الإلكترونية الفرنسية. (Webencyclo).

المركز الأدبي

ميرنا أوغلانليان

• قرر مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة بالتعاون مع مركز الدراسات متعددة الموضوعات للأديان التوحيدية (سبسمور) بجامعة دوشيشا في كيوتو باليابان إصدار دورية علمية محكمة هي «دراسات يابانية وشرقية». وقد صدر العدد الأول من هذه الدورية في تموز 2007، وصمم مجموعة من الموضوعات القيمة منها:

- التسامح في المجتمع الياباني المعاصر وأثره في احداث ظاهرة الإرهاب - المسيحية والإسلام نموذجاً - سمير عبد الحميد نوح

- اتجاهات الدراسات الحديثة الدينية - جامعة دوشيشا، سودو - كو إنشي موري

- المشترك بين أديان الوجود في كتابات «سنتشور في» - د. أحمد هويدي

- النمري واللامرني في الصراع الإمبراطوري القسطنطيني - إنلال بايه

• صدر عن مركز «مركز فصل الدراسات الإسلامية كتاب «بنايه» راند الدراسات الإسلامية في اليابان. وشرك في تحرير الكتاب محبة من «مركز جامعة تاكاشوك بطوكيو، وقام بنقل الكتاب إلى اللغة العربية سمير عبد الحميد نوح وسارة تاكاهاشي.

• نظم قسم الشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة حفل توقيع لثلاثة كتب مترجمة عن العربية هي: 1 - متون الأهرام - تأليف جمال الغيطاني - ترجمة همفري ديفيز

2 - مناهة مريم - تأليف منصور عر الدين - ترجمة نول ستاركلي.

3 - لصوص متقاعدون - تأليف حمدي أبو جليل - ترجمة مارلين بوث.

وتقوم الجامعة الأمريكية بترجمة عدد لا بأس به من الكتب العربية سنوياً، وقد بدأت مشروعها هذا بترجمة أعمال نجيب محفوظ ثم تبعه باقي الأدباء. وتقوم الجامعة أيضاً بإصدار كتب مترجمة عن لغات أخرى، وتناشد في هذا الإطار دور النشر حول العالم لنسي هذا المشروع وترجمة عدد أكبر من الكتب لا سيما العربية منها، فهناك أعمال عربية رائعة تستحق الترجمة والنشر. وصممن إطار حملة التسويق والتوزيع للكتب المترجمة يظم قسم النشر بالجامعة معرضين كل عام أحدهما في الربيع والآخر في الصيف، وتحضن الكتب خلال المعارض لحسومات تتراوح بين 10 و 80%

• صدر عن مكتبة دار الرمان للنشر والتوزيع كتاب الإسلام باللغة الإنكليزية (AL ISLAM) الذي يقع في 195 صفحة يعرّس هذا الكتاب تعريفاً عاماً بالدين الإسلامي باللغة الإنكليزية، وهو من إعداد الداعية الإسلامي المعروف محمد عباس نديم؛ الذي أراد أن يبين هذا الكتاب تعاليم الدين الإسلامي لكل من يرغب بالتعرف على هذا الدين، وتقف اللغة عائقاً أمامه.

• تصدر الجمعية الدولية للمترجمين العرب بالتعاون مع دار «غارات» اللجيكية للنشر سلسلة من المطبوعات كنوع من التواصل، ونشر الثقافات، وتجاوز مشكلة اللغة. وقد صدر حتى الآن من هذه السلسلة باللغة الإنكليزية: (What Everyone should know about the Quraan) تأليف الدكتور أحمد عبد الفتاح الليثي. يعالج هذا الكتاب عدداً من القضايا المهمة للرّاعين بدراسة القرآن الكريم دراسة علمية سليمة، وهو يعد مقدمة علمية جيدة لا تفترض وجود معلومات مسبقة بالقرآن سواء على صعيد اللغة أو التاريخ، ويعمل على تمييز الفهم الصحيح للقرآن من مختلف الجوانب التي يبقى الجانب الأكثر فائدة في هذا الكتاب هو أحواء باب الحواشي والمراجع له على مجموعة كبيرة من المراجع والكتب المتخصصة باللغتين العربية والإنكليزية. يقع الكتاب في 122 صفحة.

كما صدر كتاب (Arabesques, Selections of Biography and poetry from Classical Arabic Literature) لاسرهم نعيم بحوي الكتاب على سير أربعة شعراء هم امرؤ القيس وعنترة بن شداد واسو العلاء المعري وأبو الطيب المتنبي، إضافة إلى ترجمة إنكليزية متقنة لمختارات من أشعارهم الخالدة، يقع الكتاب في 140 صفحة.

كما صدر كتاب (Textbook on Translation. Theoretical and Practical implementations) للدكتور سعيد شيايب. ويعتبر هذا الكتاب مرجحاً تخصصياً هاماً للممارسين في حقل الترجمة لمعالجته أهم الجوانب النظرية والتطبيقية لعالم الترجمة. يقع الكتاب في 191 صفحة.

وصدر أيضاً كتاب (Studies in modern Arabic literature) لفاروق مواسي. ويصم هذا الكتاب دراسات أدبية ونقدية معمقة للأدب العربي الحديث، حيث تناول «القدس في الشعر الفلسطيني الحديث» و«صورة اليهودي في الشعر العربي في فلسطين المحتلة منذ 1948» و«مظاهر الخوف في نصوص طه محمد علي» و«اللغة في أدب الأطفال» إضافة إلى بعض الدراسات الأخرى التي طرحتها الكتاب بأسلوب مميز. ■

النص واللغة

مدبر التحرير

إذا كان النص كائناً حياً كما تقول معظم نظريات النقد الحديث بدءاً من نظرية الشكل العضوي في الرومانسية إلى ما جاء بعدها من نظريات تفرّعت عنها أو خالفتها فهذا يعني أن للنص شخصية مستقلة عن سواء من النصوص وإن كان المؤلف واحداً وتتجلى هذه الخصوصية في حركة الإيقاع النصي التي تبعث الحيوية والحركة في جوهر النص ومزاجه ومفرداته وتمايزه وصوره والعلاقات التي تنظم بنيته الفنية، وهي شبيهة بحركة الدماء في الجسم وحركة النسغ في الشجر، وهذا يعني أن النص يولد في بيئة نصية محدّدة، ويتشكّل من مورثات نصية، فهو متصل بها من حيث القواسم المشتركة والهيئة العامة، وإن كان ذلك لا يمنع أبداً أن يكون لهذا النص خصوصية بين أقرانه النصية التي ولدت ضمن هذا المناخ اللغوي، فالكائنات الحية تنتمي إلى أجناس، ولكن مفردات الجنس الواحد بدءاً من الإنسان إلى الحيوان والنبات تختلف بين بيئة وأخرى، صحيح أن المرأة تلد، ولكنها تلد ذكوراً وإناثاً، وتلد أصحاء وضعفاء.

وهكذا، ومن هنا كان للظروف المكانية المختلفة حضور وفاعلية في طبيعة الإنتاج ونوعيته، وإذا وضعنا في الحسبان أن النصوص الأدبية تتوالد ضمن اللغة فإننا نستطيع أن ندّعي بأن اللغة رحم خصب للإنتاج المتنوع والمختلف.

اللغة مرآة النص، والنص مرآة اللغة، وبخاصة في الحالات الإبداعية المتنوعة، وليس صحيحاً أبداً أن اللغة وسيلة للتعبير، والحال بين اللغة والنص كالحال بين الذكر والأنثى، فالعشق فيما بينهما سابق على عملية الإنجاب، وإذا كانت عملية الإنجاب قد تتم بين أيّ ذكر وأنثى سليمين فإنّ حالة العشق مرهونة بين طرفين محدّدين، ولا يجوز استبدال أحدهما بالآخر، ومن هنا كان بين اللغة والنص حالة عشقية شبقية وروحية. لنقل حالة جذب دائمة، لأن التشويق حادث فيما بينهما، ومن هنا كانت اللغة مرآة النص، وكان النص مرآة اللغة، فاللغة تنتج النص، والنص يحافظ على اللغة ويطوّرها، وهناك أدباء وشعراء كان فيما بينهم وبين اللغة عشق عفيف، فالمتنبى مثلاً كان يلعب باللغة ويلاعبها، وهي طيّعة بين يديه، وكان أحمد فارس الشدياق يتعامل مع اللغة ضمن حالة عشقية غريبة، ورولان بارت فارس النص في العصر الحديث ليس غريباً عن هذه الحالة.

إنّ حالات التشابه في النصوص لا تلغي حالات الاختلاف فيها، فنحن نعرف أن كثيراً من النصوص في الآداب العالمية تتشابه في موضوعاتها أو صورها أو مفرداتها، ولكنها تختلف في البناء والعلاقات النصية التي تمنحها هذه اللغة أو تلك. إنّ النصوص كالقطعان والأشجار والنباتات لا ترتوي من ينابيع واحدة، ولناخذ على سبيل ذلك شخصية البخيل في الأدب، فالبخل صفة إنسانية عامة قد يتصف بها أيّ إنسان في أيّ مكان من العالم، وهنا تتلاقى هذه الصفة بين بخلاء الجاحظ وبخيل مولير (هارباغون) وبخيل مارون النقاش (قراد) الذي اقتبسه من بخيل مولير، ولكن هدف الجاحظ من نصوصه غير الهدف الذي انطلق منه مولير لوصف بخيله، ومع أنّ النقاش حاول أن يترسّم خطأ مولير في مسرحيته إلا أن شخصية قراد مختلفة عن شخصية (هارباغون) التي وضعها النقاش في بيئة يدوية مختلفة، فالبيئة النصية مختلفة هنا وهناك، وليس ذلك وحسب، وإتما نجد أيضاً أنّ الجاحظ قد قدّم نصوصه ضمن النشر في حين أن مولير قد قدّم نصّه ضمن

الكوميديا المعروفة، وهكذا كان الاختلاف ضمن التشابه، فضلاً عن اختلاف اللغة، وهذا ما ينسحب على صورة الكرم عند حاتم الطائي، وصورة الحب عند العشاق الشهيرين في العالم بدءاً من مجنون لبلى إلى جميل بثينة وكثير عزة وروميرو وجوليت ومجنون إلسا، كما ينسحب ذلك على صورة الحاكم المستبد في نيرون والحجاج وسواهما، وهكذا يفيض النصّ الثري من خلال اللغة، ويتمدد ويتسع، ويكون لهذا النوع من النصوص سلطة نافذة وفاعلة، ولكنها لا تتعدى حدود سلطان اللغة، وهي تشبه الملوك والقادة والأمراء حين يكون لكلّ منهم حدود، فإذا فاض النصّ واتسع وتجاوز هذه الحدود المحلية المرسومة فهذا يعود إلى شهرته ضمن هذه اللغة أولاً وأخيراً.

للنص سلطة في لغته، فالمكان الذي يجول ويصّول فيه النص هو حدود اللغة التي ولد وترعرع فيها، وهو قادر على التأثير والحركة حين يكون في هذا المجال، فإذا انتقل إلى لغة أخرى فصعب قليلاً أو كثيراً، وبخاصة إذا كان هذا النص ثرياً، وإذا كان النص شعرياً فإن خسارته فادحة، وهو يخسر كثيراً من سلطته حينذاك، بل تتوازعه سلطات أخرى، ويقبض عليه المترجمون ليحوّلوه إلى كائن آخر، وبخاصة إذا ترجم هذا النص شعرياً، ولناخذ على سبيل المثال قصيدة «البحيرة» للاماريتين التي ترجمت غير مرة شعراً ونثراً باللغة العربية، فقد اعتدى المترجمون على أسلوب لاماريتين وفتكوا بصفات حبيته، بل حوّلوا صورتها إلى صور لحبيباتهم أو حبيبات أسلافهم من الشعراء، وهذا ما فعله الشاعر القدير نقولاً فياض مثلاً، فأنا أشتّم من قصيدته رائحة ولادة بنت المستكفي في نونية ابن زيدون، لأن الإيقاع الجديد الذي بنيت عليه قصيدة فياض تداخل مع التونية أكثر مما تداخل مع قصيدة البحيرة، ومن هنا يمكن أن نفهم كيف وصل النص في عصر البنيوية الشكلانية إلى أعلى درجات من درجات السلطة، فأصبح لغة خالصة بعد أن نحى المؤلف جانباً، وألغى صلات النص بما كان يدور حوله من صداقات تاريخية أو اجتماعية أو

أيدىولوجية أو نفسية، وذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن السياسة في النص نصية خالصة، ولذلك كانت المشكلة الكبرى في ترجمة النص من غير ينبوعه ومراياه وبيئته، فإذا أخذنا الماء من ينبوع محدّد وأدخلنا عليه بعض التعديلات، أو أدخلناه في فضاءات غير فضائه تحوّل إلى ماء آخر، وأصبح ليس هو تبعاً لمبدأ التغيّر، وهكذا حيّ حال ترجمة النصوص الخالدة من لغات ثانية لم تكتب بها، فلكلّ لغة خصوصية مختلفة ينبغي أن نحافظ على قسم كبير منها على الأقل. ■

